
BACHELORARBEIT

Maximilian Leist

Sitcoms in Deutschland –

**Eine vergleichende Studie von deutschen und
US-amerikanischen Sitcoms unter Betrachtung
von Content, Technik und Popularität**

2014

BACHELORARBEIT

Sitcoms in Deutschland –

**Eine vergleichende Studie von deutschen und
US-amerikanischen Sitcoms unter Betrachtung
von Content, Technik und Popularität**

Autor:

Herr Maximilian Leist

Studiengang:

Film und Fernsehen - Regie

Seminargruppe:

FF08s1-B SS2010

Erstprüfer:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:

Ulrike Dobelstein-Lütke

Einreichung:

Mittweida, Mai 2014

BACHELOR THESIS

Sitcoms in Germany –

**A comparative study between german and us-
american sitcoms in reflection of content,
technic und popularity**

author:

Mr. Maximilian Leist

course of studies:

Film und Fernsehen - Regie

seminar group:

FF08s1-B SS2010

first examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Ulrike Dobelstein-Lütke

submission:

Mittweida, May 2014

Leist, Maximilian:

Sitcoms in Deutschland –

Eine vergleichende Studie von deutschen und US-amerikanischen Sitcoms unter Betrachtung von Content, Technik und Popularität

Sitcoms in Germany –

A comparative study between german and us-american sitcoms in reflection of content, technic und popularity

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

2014 - 76 Seiten

Referat

In der vorliegenden Bachelorarbeit wird das Fernsehformat Sitcom anhand von deutschen und US-amerikanischen Beispielen auf Popularität in Deutschland analysiert. Dabei werden die Forschungsmaterialien Content und Technik definiert und die Beispiele aus den beiden Ländern mittels dieser Vergleichspunkte gegenübergestellt. Eine Umfrage bezieht die Analyse mit ein und zielt auf die Nachfrage hin ob die Deutschen amerikanische oder deutsche Sitcoms attraktiver finden und warum.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	III
Tabellenverzeichnis	IV
1 Einleitung.....	1
2 Definitionen	2
2.1 Serialität.....	2
2.2 Die Serie	3
2.3 Die Sitcom.....	5
3 Sitcoms als Massenmedium.....	9
4 Geschichtliche Einordnung.....	10
4.1 Sitcoms in den USA	10
4.2 Sitcoms in Deutschland.....	12
5 Forschungsmaterialien.....	14
5.1 Studio Sitcoms	15
5.1.1 The King of Queens, USA, 1998-2007	15
5.1.2 Hausmeister Krause, Deutschland, 1999 - 2008	16
5.2 On-Location Sitcoms.....	17
5.2.1 Scrubs, USA, 2001 - 2010.....	17
5.2.2 Türkisch für Anfänger, Deutschland, 2005 -2008	18
5.3 Content und Technik	19
5.3.1 Content	19
5.3.1.1 Komik und Humor	20
5.3.1.2 Narration	22
5.3.2 Technik	27
5.3.2.1 Kameraästhetik	28
5.3.2.2 Montagetheorien	32
6 Forschungsfragen.....	37
7 Auswertung	38
7.1 King of Queens	38
7.1.1 Narration	38
7.1.2 Komik.....	41
7.1.3 Montage.....	41
7.1.4 Kameraästhetik	42
7.2 Hausmeister Krause.....	42

7.2.1	Narration	42
7.2.2	Komik.....	44
7.2.3	Montage.....	45
7.2.4	Kameraästhetik	45
7.3	Scrubs.....	45
7.3.1	Narration	45
7.3.2	Komik.....	48
7.3.3	Montage.....	49
7.3.4	Kameraästhetik	49
7.4	Türkisch für Anfänger	49
7.4.1	Narration	49
7.4.2	Komik.....	52
7.4.3	Montage.....	53
7.4.4	Kameraästhetik	53
8	Gegenüberstellung.....	54
9	Umfrage	57
10	Fazit.....	62
 Literaturverzeichnis		 VI
Anlage		IX
Eigenständigkeitserklärung		XI

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „The King of Queens“	15
Abbildung 2: „Hausmeister Krause“	16
Abbildung 3: „Scrubs“	17
Abbildung 4: „Türkisch für Anfänger“	18
Abbildung 5: Totale aus "Türkisch für Anfänger"	29
Abbildung 6: Halbtotale aus "King of Queens"	29
Abbildung 7: Amerikanische aus "Hausmeister Krause"	30
Abbildung 8: Halbnahe aus "Scrubs"	30
Abbildung 9: Nahe aus "Türkisch für Anfänger"	31
Abbildung 10: Große aus "Scrubs"	31
Abbildung 11: Detail aus "The King of Queens"	32
Abbildung 12: Einstellung 1 für Match Cut aus "2001 - Eine Odyssee ins Weltall"	34
Abbildung 13: Einstellung 2 für Match Cut aus "2001 - Eine Odyssee ins Weltall"	34
Abbildung 14: Kuleschow Effekt	36
Abbildung 15: Frage 1 der Umfrage	57
Abbildung 16: Frage 2 der Umfrage	58
Abbildung 17: Frage 3 der Umfrage	59
Abbildung 18: Frage 4 der Umfrage	60
Abbildung 19: Finalfrage der Umfrage	61

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Zusammenfassung der Gegenüberstellung	56
--	----

1 Einleitung

Ende der 80er Jahre entstanden in der deutschen Fernsehlandschaft Möglichkeiten das Programm vielseitiger zu gestalten. Grund dafür waren die Erweiterung der Programmkapazitäten und die Entstehung der privaten Sender. Um neue Formate ins deutsche Fernsehen zu bringen, wagte man zunächst den Blick in die USA. Nach diversen Importen, die hier zu Lande erfolgreich angenommen wurden, fing man bald darauf an selber Ideen zu entwickeln und somit die ersten einheimischen Sitcoms zu schreiben. Dies geschah anfänglich noch recht holprig, aber dennoch wurde es vom Publikum weitgehend angenommen. Sitcoms wie „Ein Herz und eine Seele“ oder „Lukas“ gehören zu den Vorreitern der deutschen Sitcoms und liefen mit Erfolg bei den öffentlich rechtlichen Sendern. Man orientierte sich dabei sehr genau am amerikanischen Vorbild. Später entstanden dann weitere Eigenproduktionen der privaten Sender, wie „Nicola“, „die Camper“ oder „Mein Leben und ich“. Es wurde von dem neuen Format Sitcom viel erwartet und auch viel zugesprochen. Jedoch waren die Fernsehmacher noch sehr unerfahren und probierten daher unterschiedliche Herangehensweisen aus. Parallel zu den ganzen Eigenproduktionen wurden weiterhin Formate von Übersee eingekauft und ausgestrahlt. Mit der Zeit verschwanden jedoch die deutschen Eigenproduktionen nach und nach von den Bildschirmen und immer wieder wurden neue amerikanische Serien im Abendprogramm angekündigt. Versuche neue deutsche Serien zu etablieren, scheiterten durch wenig Zuspruch der Zuschauer. Stattdessen laufen die US-Serien zum Teil mit allen Staffeln im deutschen TV. Woher also dieser Wandel? Der deutsche Versuch eine erfolgreiche Sitcom zu schreiben, scheint ständig zu scheitern, obwohl Mitte der 90er dem Genre eine rosige Zukunft vorausgesagt wurde. Das Original scheint dem deutschen Publikum immer noch oder wieder besser zu gefallen.

Diese Arbeit versucht die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der deutschen und amerikanischen Sitcoms herauszuarbeiten und gegenüberzustellen. Zunächst wird das Umfeld der Sitcom beschrieben um eine Einordnung des Genres zu definieren. Um die Sitcoms zu untersuchen, wurden bestimmte Forschungsfragen bzgl. des Contents und der Technik definiert. Im weiteren Schritt wurden je zwei Sitcoms desselben Typus herangezogen und auf die zuvor festgelegten Eigenschaften von Content und Technik analysiert. Durch die Analyse findet eine Gegenüberstellung statt und anhand einer Popularitätsumfrage wird zum Schluss ein Fazit gezogen um zu beweisen, dass ameri-

kanische Sitcoms in Deutschland mehr Beliebtheit erfahren als ihre deutschen Adaptationen. Da dieses Genre im Vergleich zu anderen Formaten noch immer sehr jung in der Fernsehgeschichte anzusehen ist, gibt es zwar kaum nationale Literatur, die diese Thematik aufgreift, aber durch die brückenhafte Verbindung verschiedener Serienuntersuchungen unterschiedlicher Autoren lassen sich durchaus relevante Schlüsse ziehen, die auf das Format Sitcom anwendbar sind.

2 Definitionen

Im ersten Kapitel werden die Begriffe „Serialität“, „Serie“ und „Sitcom“ definiert. Diese Definition ist grundlegend wichtig, um ein besseres Verständnis und Feingefühl für die Unterschiede dieser Begrifflichkeiten zu bekommen, da sie im normalen Sprachgebrauch oftmals benutzt werden, ohne genau zu wissen, was sie bedeuten.

2.1 Serialität

Fernsehen. Ein weltweit alltäglich genutztes Informations- und Unterhaltungsmedium, was den Erwartungen der Rezipienten im Angebot zu entsprechen hat. Das Fernsehen hat die Aufgabe, uns Tag für Tag ein auf unseren Alltag angepasstes Programm zu liefern. Es sollte zu jedem Zeitpunkt den entsprechenden Nutzwert haben und ist somit zeitlich strukturiert. Unser Leben gliedert sich in regelmäßig auftretende Zeitrhythmen mit täglich, wöchentlich und jährlich wiederkehrenden Elementen. Man könnte sagen, unser Leben sei seriell organisiert und das Fernsehangebot als Konsequenz ebenfalls.¹

Wir leben in einer seriellen Fernsehwelt. Die aktuelle Berichterstattung, Sportübertragungen, Wissenssendungen und Shows, sie alle haben ihren festen Sendeplatz zu einer ganz bestimmten Zeit am Tag, im Monat oder sogar im Jahr. Sie helfen uns dabei, einen Fernsehalltag einzuhalten.

Während sich all diese non-fiktionalen Sendungen an außermedialen Themen bedienen und somit ihre Aktualität und ihr vertrautes Auftreten bewahren, haben fiktionale Sendungen das Problem, ihren Inhalt regelmäßig so zu erzeugen, dass sie ihre gewohnte Struktur behalten. Fiktionale Sendungen meinen in dieser Arbeit grob umfasst Serien.

¹ Vgl. Hickethier, Knut, 1991, Seite 11f.

2.2 Die Serie

Die Auswahl an Serien ist riesig. Krimi-Serien, Western-Serien, Arzt-Serien, Anwalts-Serien, Science-Fiction-Serien, Jugend-Serien, Daily-Soaps, Familien-Serien Comedy-Serien und Sitcoms. Doch wodurch genau definiert sich die Serie?

In der Literatur spricht man bei einer Serie von einer fiktionalen Produktion, die auf Fortsetzungen hin konzipiert ist und sich in "serial" und "series" unterscheidet.²

Es existieren jedoch noch weitere Charaktereigenschaften einer Serie. So muss sie zum Beispiel dem Gesetz der Serialität, d.h. der Mehrteiligkeit unterliegen. Wenn man diesem Begriff penibel Folge leistet, spricht man bereits bei einer zweiteiligen Folge von einer Serie, einer sogenannten "Mini-Serie" oder "mini-series".³ Wir unterscheiden somit zwischen "serial" (Serie), "mini-series" (Mini-Serie) und "series" (Reihe), die auch schon bei Cantor und Pingree Erwähnungen gefunden haben.⁴ Eine weitere Eigenschaft der Serie ist die Endlosigkeit, wie z.B. Garaghty herausgearbeitet hat indem sie sagt, dass "die Handlungen der Serien [...] endlos [ist]"⁵ also nicht abgeschlossen wirkt. Hickethier sagt aber auch, dass eine Serie nicht endlos, sondern in Staffeln produziert wird und irgendwann ausläuft. Ergo: Die einzelnen Folgen geben einem das Gefühl einer Endlosigkeit der Serie, da es unter anderem immer wieder neue Ansätze für neue Geschichten gibt. Die reine Produktion jedoch endet jeweils mit dem Staffelfinale und je nachdem wie viele Staffeln angesetzt wurden oder die Einschaltquoten ausfallen, beginnt eine neue. So ist es nicht unüblich zu beobachten, dass die letzte Folge der vermeintlich letzten Staffel stets Möglichkeiten für weitere Folgen offen hält. Ein weiteres Merkmal der Serie ist die Besetzung. Die Stammbesetzung wird durch "wechselnde Figuren ergänzt [...]".⁶ Jedoch ist es eher untypisch das Stammpersonal zu ersetzen, da diese den Charakter und Charme der Serie ausmachen. Speziell bei Sitcoms wird eine Neubesetzung des Stammcasts eher vermieden, da der Zuschauer die Sitcom mit dem jeweiligen Cast identifiziert. Ein gutes Beispiel ist hier die Sitcom "Chaos City", die nach dem Ausstieg von Michael J. Fox nach zwei weiteren Staffeln abgesetzt wurde.⁷

² Vgl. Hickethier, Knut, 1991, Seite 8;
vgl. Mikos, Lothar, 1994, Seite 135 -137;
vgl. Hickethier, Knut, 2011, Seite 640

³ Vgl. Hickethier, Knut, 1991, Seite 8

⁴ Vgl. Mikos, Lothar, 1994, Seite 135; zit. nach Cantor/Pingree, 1983, Seite 22ff

⁵ Mikos, Lothar, 1994, Seite 135; zit. nach Garathy 1981, Seite 9-26

⁶ Hickethier, Knut, 2011, Seite 641

⁷ Vgl. Klosa, Oliver, 2012, Seite 25

Wie in 1.1 schon beschrieben unterliegt unser Leben einer gewissen Regelmäßigkeit, einer Serialität. Serien sind darauf aus gleichzeitig zu unserem Leben zu verlaufen, d.h., dass sie einerseits in periodischen und zyklischen Abständen im Fernsehen erscheinen und dass andererseits zwischen den Sendezyklen die Serienzeit parallel zur Lebenszeit des Zuschauers vergeht. Jedoch trifft dies nur auf die Erstvermarktung zu, da durch neue Vertriebsmöglichkeiten, z.B. Streaming oder DVD, diese Periodik vernachlässigt werden muss. Ein weiterer charakteristischer Punkt einer Serie ist die Erzählweise. Handlungsstränge können sowohl mit als auch nebeneinander existieren und sogar verschmolzen werden.⁸ Hickethier beschreibt die serielle Erzählung und stellt dabei Parallelen der Serien her, die z.B. "in einer Verknappung (bzw. Fortfall) der Exposition, der starken Handlungsbezogenheit, einer häufigen Reduktion der kinematografischen Differenziertheit, der Vieltteiligkeit der Handlungsstränge und der emotionalen Aufladung durch eine Vielzahl von Konflikten und Kontroversen usw. bestehen".⁹

Die einzelnen Folgen einer Serie stellen einzelne "abgegrenzte Einheiten" dar, die sowohl in unterschiedlicher Art und Weise an vorangegangene Folgen anknüpfen als auch inhaltlichen Spielraum für nachfolgende Episoden bieten. Diese spezielle Erzählweise von Serien und eine zeitliche Begrenzung der Folgen bilden eine "doppelte Formenstruktur".¹⁰ Diese "Begrenztheit der Serienfolge [...] macht die Folge leichter konsumierbar, steigert ihre Integrationsfähigkeit in den Zuschaueralltag".¹¹ Diese Verallgemeinerungen zum Bereich Serientheorie werden im nächsten Kapitel auf die Sitcom angewendet und dabei ihre Spezifikationen und Besonderheiten herausgearbeitet.

⁸ Vgl. Mikos, Lothar, 1994, Seite 135; zit. nach Garaghty, Christine, 1981, Seite 9-26

⁹ Vgl. Klosa, Oliver 2012, Seite 26, zit. nach Hickethier, Knut, 2011, Seite 640

¹⁰ Vgl. Hickethier, Knut, 1991, Seite 9

¹¹ Hickethier, Knut, 1991, Seite 10

2.3 Die Sitcom

Eine der gängigen Kurzdefinitionen für die Sitcom (Akronym für "**s**ituation **c**omedy") steht in der *Guinnes Television Encyclopedia*:

"Situation Comedy, a humorous, episodic series of programmes in which a well-defined cast of characters, confined in one location or set of circumstances, respond predictably to new events." ¹²

Die Ergänzung hierzu liefert Lawrence E. Mintz, der nicht nur die Unzulänglichkeit jeglicher Sitcomdefinitionen unterstreicht, sondern auch einen Versuch unternimmt bestimmte Genremerkmale zu erkennen:

"A sitcom is a half-hour series focused on episodes involving recurring characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting. The episodes are finite; what happens in a given episodes is generally closed off, explained, reconciled, solved at the end of the half hour (the exceptions, again, might significant individually, but they have not altered the formula in any substantial or permanent way). Sitcoms are generally performed before live audiences, whether broadcast live (in the old days) or filmed or taped [...]" ¹³

Es bleibt jedoch nur ein Versuch einer Definition. Sitcoms lassen sich schwer in ein verallgemeinerndes Muster pressen da sie sehr vielseitig und unterschiedlich aufgebaut sind. Rein formell betrachtet, kann man die Sitcom dem Begriff "series", der Reihe (wie in Punkt 1.2. beschrieben) zuordnen, da sie zu "den Serien mit abgeschlossenen Folgehandlungen" ¹⁴ zählt. Jede Episode kann somit für sich alleine stehen und besitzt einen klaren Anfang und ein finites Ende ohne sich auf die vorherige oder nachfolgende Episode beziehen zu müssen. Grundsätzlich trifft diese Einordnung zu, jedoch gibt es auch Ausnahmen. Wenn ein Thema nicht in den üblichen 22 - 30 Minuten untergebracht werden kann, dann werden Doppelfolgen produziert. Der Zuschauer kann dennoch die zweite Folge verstehen ohne die erste gesehen zu haben, da es immer eine inhaltliche Zusammenfassung zu Beginn der Folge gibt. Gelegentlich greift eine Episo-

¹² Holzer, Daniela, 1999, Seite 11; zit. nach Jeff Evans *Guinnes Television Encyclopedia*, 1995, Seite 479

¹³ Holzer, Daniela, 1999, Seite 11; zit. nach Lawrence E. Mintz "Situation Comedy", in: *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*, Hrsg. Brian G. Rose, Westport: Greenwood Press, 1985, Seite 108f

¹⁴ Hickethier, Knut, 2011, Seite 640

de auch auf frühere Inhalte zurück. Hier wird dem Zuschauer keine Respektive gegeben.

Ein wichtiger Punkt zur Definition von Sitcoms ist des Weiteren, dass man sie in "On-Location-Sitcoms" und "Studio-Sitcoms" unterscheiden muss. "On-Location-Sitcoms" werden direkt am Drehort produziert und erhalten dadurch einen typischen kinematografischen Look. Beispiele für "On-Location-Sitcoms" in den USA sind unter anderem "Scrubs", "My name is Earl", "The Office" und "30 Rock" und in Deutschland unter anderem "Nicola", "Die Camper", "Alles Atze" und "Türkisch für Anfänger". "Studio-Sitcoms" lassen sich am besten dadurch beschreiben, dass sie, wie der Name schon sagt, im Studio und oft vor Publikum produziert werden. "Studio-Sitcoms" erinnern an Theateraufführungen. Beispiele für typische "Studio-Sitcoms" in den USA sind unter anderem "Two and a half men", "Married...with children" (dtsh.: "Eine schrecklich nette Familie"), "Friends" und "The fresh prince of Bel Air" (dtsh.: "Der Prinz von Bel Air"). Deutsche "Studio-Sitcoms" sind heutzutage eher seltener anzutreffen. Dennoch gibt es für Deutschland auch einige Beispiele für „Studio-Sitcoms“: "Ein Herz und eine Seele", "Lukas", "Salto Postale" und "Hausmeister Krause" zählen unter anderem zu deutschen "Studio-Sitcoms". Es gibt durchaus auch Außenaufnahmen bei "Studio-Sitcoms". Diese sind meist in amerikanischen Sitcoms zu finden und werden oft im Vorfeld für die jeweilige Episode produziert. Ein weiteres markantes Merkmal der Sitcom sind die Lachsalven bzw. Publikumlacher oder auch "Laugh-tracks". Brett Mills hält hierzu fest:

"Laughter is important to the sitcom not only because it is the genre's intention, but because the use of studio audiences and canned laughter means that is part of the text. One of the easiest ways to realise you're watching a sitcom is to hear the reaction of the audience on the laugh track" ¹⁵

Bei Wikipedia findet man unter dem Begriff "Lachkonserve" folgende Erklärung:

"Der Einsatz erfolgte aus der Annahme, dass Menschen, die alleine fernsehen, nicht lachen würden und durch eine Lacheinspielung dazu animiert werden müssten."¹⁶

Eine andere, viel wirtschaftlichere, These wäre, dass der Einsatz erfolgt, weil das eingespielte Gelächter ansteckt und Zuschauer generell schneller zum Lachen animiert werden. Somit geht es dem Zuschauer beim Konsumieren der Serie gut, er fühlt sich wohl und schaltet beim nächsten Mal wieder ein. Die Einschaltquote steigt und somit

¹⁵ Mills, Brett, 2005, Seite 14

¹⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Lachkonserve>

die Werbeeinnahmen des Senders. Klaus von Welser listet in der "Gazette" einige Vorteile der Lachkonserve auf:

"Für die Medienwirtschaft bedeutet die Entwicklung natürlich ein Gewinn, im ganz wörtlichen Sinn von Geldgewinn.

1. bringt die Arbeitsteilung von Sendungsaufzeichnung und Publikumsaufzeichnung eine organisatorische Vereinfachung, das heißt weniger Koordinationsaufwand als bei großen Mengen Statisten.
2. ergibt sich aus der getrennten Bearbeitung eine Professionalisierung. Der virtuose Tonmeister kann sehr schnell die nötigen Lacher heraussuchen und montieren.
3. führt die Standardisierung zu Mehrfachverwendbarkeit, die wie je de industrielle Norm eine Verbilligung bewirkt.
4. kommt es durch die Spezialisierung zu einem Verdrängungswettbewerb innerhalb der Lach-Zuliefererindustrie, woraus eine weitere Verbilligung folgt.
5. ermöglicht die Billigproduktion eine Erhöhung des Outputs von Sitcoms und damit eine Verkaufs und Umsatzsteigerung. Sitcoms werden üblich und beliebt, Serien können etabliert werden und festigen die Kundenbindung.
6. können die Sender der Werbeindustrie ein tragfähigeres Format auf breiterer Basis anbieten und erhöhen dadurch ihre Einnahmen[...]."¹⁷

Das Lachen aus der Dose soll den Zuschauer animieren dabei zu bleiben, denn dies ist die einzige Funktion des "Laugh-tracks" und auch der einzige Typus Lachens, der von der Medienwirtschaft gefordert und gefördert wird.¹⁸

Doch nicht bei allen Sitcoms wird dieses Werkzeug angewandt, "On-Location-Sitcoms" verzichten gänzlich auf die Konservenlacher und überzeugen lieber in ihrem fast spiel-filmreifen Auftreten. In Deutschland ist die nachträgliche Beimischung künstlicher Lachkonserven ohnehin umstritten und da hierzulande überwiegend "On-Location-Sitcoms" produziert werden, wurde sich gegen Lachkonserven entschieden.¹⁹

Die Recherchen haben ergeben, dass die deutsche Sitcom "Hausmeister Krause" zunächst mit "Laugh-tracks" produziert wurde, später diese aber entfernt wurden.

¹⁷ von Welser, Klaus, die Gazette aktuell, 2012, Seite 94

¹⁸ Vgl. von Welser, Klaus, die Gazette aktuell, 2012, Seite 96

¹⁹ Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 17

Doch Sitcom ist nicht gleich Sitcom. Rick Mitz stellte 1980 eine Liste von 7 "Sitcomfamilien" zusammen und Daniela Holzer erweiterte diese um drei:

Die Rede ist von sogenannten:

1. **Domcoms:** befassen sich mit dem Familienleben;
Bsp.: "Immer wieder Jim"
2. **Kidcoms:** befassen sich vornehmlich mit den Kindern der Familie;
Bsp.: "Drake & Josh"
3. **Couplecoms:** befassen sich mit der Beziehung eines Protagonistenpaares;
Bsp.: "Ehe ist"
4. **SciFiComs:** übernatürlich und magische Elemente bestimmen diese Sitcoms, die auch Magicoms genannt werden;
Bsp.: "Alf"
5. **Corncoms:** Sitcoms über ländliches Volk;
Bsp.: "The Beverly Hillbillies"
6. **Ethnicoms:** Sitcoms, in deren Zentrum eine bestimmte ethnische Volksgruppe steht;
Bsp.: "Der Prinz von Bel Air"
7. **Careercoms:** befassen sich mit dem Berufsleben ihrer Protagonisten;
Bsp.: "Becker"

Daniela Holzer ergänzte folgende Punkte:

8. **Singlecoms:** befassen sich mit dem Singleleben der Protagonisten;
Bsp.: "Seinfeld"
9. **Singleparentcoms:** befassen sich mit dem Leben alleinerziehender Elternteile;
Bsp.: "Wer ist hier der Boss?"
10. **Cartoon-Sitcoms:** ähnlich wie die Domcoms, aber als Zeichentrick umgesetzt;
Bsp.: „Die Simpsons“

Die Grenzen dieser Eingliederungen lassen sich eher als Grauzonen bezeichnen, da auch mehrere Gruppen auf eine Sitcoms zutreffen können.²⁰

Um den Vergleich zwischen deutschen und amerikanischen Sitcoms besser unterstützen zu können, muss man sich erst die Frage stellen warum Sitcoms eigentlich so populär geworden sind.

²⁰ vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 31

3 Sitcoms als Massenmedium

In diesem Kapitel wird die Popularität der Sitcoms verdeutlicht. Sitcoms werden oft als leichte Unterhaltung gesehen und gerne verachtet, doch der Sinn und Zweck einer solchen Sendung steckt viel tiefer. Man wollte den Ansprüchen des Zuschauers Genüge tun und ihn zum anhaltenden Fernsehkonsum animieren. Nach langer Suche eines passenden Formats, entwickelte sich die Sitcom.

Doch warum gerade die Sitcom? Die Sitcom appelliert an die menschlichen Grundbedürfnisse mit Harmonie und Zufriedenheit. Sie wehrt sich gegenüber externen Eingriffen auf ihre innere familiäre Stabilität und gibt dem Zuschauer so zu verstehen, dass am Ende alles gut ist.

Tad Friend bezeichnet in der Zeitschrift "Esquire" die Situation wie folgt:

"Critics charge that even the wittiest sitcom bypasses the brain and spears the emotions that sitcoms are really meant for children or the child lurking in adults." ²¹

Am Ende wird alles gut. Der Zuschauer versteht die Matrix der Sitcom als Lebensmotto und seine Erwartungen an einen Fortbestand der Harmonie werden so von Episode zu Episode erfüllt. Er bleibt somit Langzeitkonsument. Genau das will das Medium Fernsehen erreichen, denn dessen Absichten sind klar definiert: In einer konsumorientierten Gesellschaft den Wettkampf um Aufmerksamkeit bestehen.²² "Insofern muß die Sitcom als Gemeinschaftsprodukt und Massenkonsumware verstanden werden".²³ Dem Zuschauer wird eine Darstellung einer "heilen Welt" in vorbildlicher Manier suggeriert. Die Sitcom gibt indirekt Ratschläge und Lösungsansätze für den Alltag, jedoch lassen sich diese nicht unbedingt direkt umsetzen. Mitz schreibt:

"It's just that watching sitcoms is so much easier. It's easier than living, than planning, than preparing. In sitcoms, everybody always says the right thing and they say it cleverly" ²⁴

Sitcoms zeigen uns fröhliches und unterhaltsames Familienleben und betonen damit die Bedeutung der familiären Gesellschaft völlig entgegengesetzt zu unserer Zeit, in

²¹ Friend, Tad, Esquire, Seite 113

²² Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 32f

²³ Holzer, Daniela, 1999, Seite 34

²⁴ Mitz, Rick, 1983, Seite 2

der die Wertschätzung an dieser eher abnimmt. Sie "kämpfen" sozusagen gegen eine "von Vereinzelung bestimmten Gesellschaft" und generieren ein nettes Duplikat des Alltags. Sitcoms zeigen uns die Funktion des Einzelnen in der "Familie", dabei ist es irrelevant ob es sich um eine reelle Familie handelt oder um eine aus Freunde bestehende, wichtig ist nur, dass die Sitcom "ehrgeizigen Alleingängern den Rückhalt durch eine Gemeinschaft" ²⁵ nahebringt. Daniela Holzer schließt dieses Kapitel mit folgendem Fazit:

"In den Augen der Gesellschaft zu reüssieren, ist erstrebenswert; privates Glück jedoch ist die Grundlage für ein zufriedenes Leben. Denn welchen Zweck hat der berufliche Erfolg, wenn er nicht mit nahestehenden Menschen gefeiert und geteilt werden kann" ²⁶

Das Massenmedium Sitcom und dessen Geschichte in Deutschland und den USA werden nun im nächsten Kapitel kurz angerissen um einen Überblick in die zeitliche Einordnung zu verschaffen. Für einen detaillierten Einblick der Entstehungsgeschichte der deutschen und amerikanischen Sitcom werden die Ausführungen von Christian Bärmann (1993, Seite 7-19), J. Franken (1997, Seite 78-156), Daniela Holzer (1999, Seite 39-154) und Richard Taflinger (1996) empfohlen.

4 Geschichtliche Einordnung

4.1 Sitcoms in den USA

In den USA gibt es die Sitcom seit Beginn des Fernsehens und dominiert heutzutage den Markt mit über 900 verschiedenen Sendungen und über 27.000 verfilmten Sitcom-Drehbüchern zwischen 1947 und 1996.²⁷ Eine aktuelle Zahl ist in der vorhandenen Literatur nicht vermerkt, man kann aber davon ausgehen, dass es mittlerweile weitaus mehr sind. 1949 ging die erste Sitcom "The Goldbergs" bei CBS als TV-Format auf Sendung. Der Hintergrund war, dass die überregionalen Radio-Networks ABC, CBS und NBC in den 40er-Jahren erfolgreiche Radiosendungen mit in das neue Medium nehmen wollten. 1951 revolutionierte "I love Lucy" das Genre und setzte einen Meilen-

²⁵ Holzer, Daniela, 1999, Seite 35

²⁶ Holzer, Daniela, 1999, Seite 36

²⁷ Vgl. Taflinger, Richard, 1996

stein in der Sitcomproduktion. Die Liveübertragung, die bis 1951 üblich war, löste sich und es begann die Aufzeichnung mit mehreren Kameras und die Post-Produktion der Sendungen. Das Live-Publikum blieb jedoch erhalten. Man wollte gewährleisten die Sendung im ganzen Land zur besten Sendezeit ausstrahlen zu können.²⁸

"All in the family" und "M*A*S*H" behandelten in den 70ern eher konfliktträchtige und sozial kritische Themen. Man behielt sich sogar den "Laugh-track" vor, da dieser zu einer kriegsthematisierten Sendung nicht unbedingt den erwünschten Zweck erzielte.²⁹ Die letzte Folge der Sitcom "M*A*S*H" von 1983 steht bis heute mit ca. 125 Millionen Zuschauern auf Platz eins der ewigen Einschaltquotenliste des amerikanischen Fernsehens.³⁰

Ende der 70er und Anfang der 80er-Jahre sank die Erfolgskurve des Genres. Der Erfolg blieb so lange aus bis Sendungen wie "Alf", "Cheers", "Family Ties" und ganz besonders die erfolgreiche Sitcom "The Cosby Show" durch die Rückbesinnung auf einen eher harmlosen und weniger sozialkritischen Humor die Zuschauer zurückholten.³¹

Der Sender *Fox* wollte ein jüngeres Publikum erreichen und produzierte gegen Ende der 80er die Sitcoms "Married...with children" (dtsch: "Eine schrecklich nette Familie") und der Kassenschlager "The Simpsons", die erste Cartoon-Sitcom. Die "dysfunctional family" ³² war geboren. Familien die augenscheinlich alles dafür tun würden um sich zu piesacken, jedoch am Ende immer als eine Einheit bestehen. In den 90ern prägten Sitcoms wie "Seinfeld", "Friends", "Frasier" oder "the fresh prince of Bel Air" das Genre und sind auch bis heute noch in diversen Wiederholungen im TV zu finden. Diese Sendungen zielten vor allem auf eine junge, gebildete, finanzkräftige Zielgruppe und haben deshalb ihre Figuren und Geschichte dem angepasst.³³

Zudem erwachten die "On-Location-Sitcoms" zum Leben und verzeichneten mit "Malcolm in the middle" und "Scrubs" große Erfolge.³⁴ Trotz des großen Aufschwungs und der kulturellen Festigung im amerikanischen Fernsehen verloren die Sitcoms an Beliebtheit.³⁵ Viele Serien-Neustarts werden nach der ersten Staffel abgesetzt. Jürgen Wolff schreibt:

²⁸ Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 14

²⁹ Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 53-54

³⁰ Vgl. Bärmann, Christian, 1993, Seite 29

³¹ Vgl. Franken, J., 1996, Seite 88f

³² Holzer, Daniela, 1999, Seite 60ff

³³ Vgl. Franken, J., 1996, Seite 92

³⁴ vgl. Brownfield, Paul, 2002

³⁵ vgl. Kegel, Sandra, 2002, Seite 29

"Entgegen kritischer Stimmen aus dem Lager des Bildungsbürgertums, wonach Sitcoms nichts weiter als "Fast Food für die Augen" sind, ist dieses Genre doch in der Lage, gesellschaftliche Strömungen zu reflektieren und partiell zu beeinflussen." ³⁶

4.2 Sitcoms in Deutschland

Die Sendung "Ein Herz und eine Seele" rund um Ekel Alfred und die Familie Tetzlaff war die erste deutsche Sitcom im Jahr 1973. Basierend auf der amerikanischen Grundlage "Till Death Do Us Part" und "All in the family" adaptierte Wolfgang Menge diese Serie ins deutsche Fernsehen und startete das Genre in Deutschland.

"Fernsehgeschichtlich bedeutsam war indes die Übernahme des Sitcom-Formats ins deutsche Programm. Auch war es die erste Fernsehserie, die sich mit dem politischen Geschehen der damaligen Zeit auseinandersetzte. Die Serie war kammerspielartig (oder volksbühnenartig) und arbeitete mit einem Minimum an handelnden Personen." ³⁷

Die Meinungen darüber waren jedoch gemischt:

"Die Resonanz auf die Serie war unterschiedlich: Der Großteil der Zuschauer sah die Serie als Satire auf spießige Kleinbürger und den Charakter Alfred als Anhäufung negativer Eigenschaften an, was auch der Intention entsprach. Einige verkannten jedoch auch die Ironie und fühlten sich durch Alfred Tetzlaff in ihrer reaktionären Sichtweise bestärkt und hielten fest, dass Alfred all das sage, was sonst niemand auszusprechen wagte. Wolfgang Menge hoffte damals, dass die Leute Ähnlichkeiten zwischen der Berichterstattung, der Bild-Zeitung und Alfreds Monologen bemerken würden." ³⁸

Das Genre musste sich ungeachtet des Erfolgs von "Ein Herz und eine Seele" einer 15-jährigen Pause unterziehen. Es gab keine weiteren ernsthaften Versuche auf diesem Programmformat weiter zu produzieren. Erst ab Mitte der 80er Jahre begannen die sich neu bildenden Privatsender auf der Suche nach günstiger Lizenzware für ihre Programmplätze damit amerikanische Sitcoms wie "Alf", "Golden Girls" oder "The

³⁶ Wolff, Jürgen, 1997, Seite 16

³⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Herz_und_eine_Seele

³⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Herz_und_eine_Seele

Cosby Show" einzukaufen und zu synchronisieren. So lief die Serie "M*A*S*H", die ihre Ersterscheinung in den USA schon 1972, bei uns erst Anfang der 90er hatte. Die beliebtesten Serien kamen somit noch mal zu einem weiteren Einsatz.³⁹

Die Zuschauerreaktionen waren durchaus positiv und die Programmleute von RTL entschieden sich 1993 dazu eigene Adaptionen von "Who is the boss?" und "Married...with children" auf den Markt zu bringen. "Hilfe, Meine Familie spinnt" adaptierte nicht nur das amerikanische Wohnzimmer, auch die gesprochenen Dialoge von „Al Bundy“ wurden eins zu eins übersetzt und gespielt. Im Gegensatz zu den Originalen, die sehr gut im deutschen Fernsehen liefen, verkaufte sich "Hilfe, Meine Familie spinnt" eher schleppend. Eine eigene Identität fehlte.⁴⁰ Brauerhoch erklärt wie folgt:

"Mit der Adaption wie sie 'Hilfe, meine Familie spinnt' darstellt, übernimmt man eine Referenzialität, die nur für das amerikanische Fernsehen gilt. [...] Vielleicht wird eine Adaption im Deutschen erst dann 'gut', wenn sie sich auf eine eigene Geschichte beziehen kann." ⁴¹

Man besann sich darauf eigene Geschichten zu erzählen und weniger von den Amerikanern den Inhalt als mehr den Aufbau zu adaptieren. Mit "Salto Postale" (1993) und "Familie Heinz Becker" (1992) verzeichneten die öffentlich-rechtlichen Sender wieder großen Erfolg und 1997 zog RTL mit den Eigenproduktionen "Das Amt" und "Die Camper" mit ebenfalls erfolgreichen Sitcoms ins deutsche Fernsehprogramm ein. Diese beiden Serien wurden im Gegensatz zu den öffentlich-rechtlichen "Kammerspielen" in typisch deutscher Serientradition auf 16mm und „on location“ ohne Publikum und "Laugh-Track" aufgezeichnet. Die "On-Location-Sitcoms" begannen ihr Dasein. Zudem spielten diese beiden Sitcoms in "typisch deutschen" Umgebungen: dem Arbeitsplatz und dem Campingplatz. Man gewann das Publikum durch eigene nachvollziehbare Figuren und Geschichten.⁴²

"Die Abbildung teilweise überstrapazierter Klischees wurde vom Publikum verstanden und angenommen, bezog sie sich doch auf ein Repertoire von kolportierten Witzen und Stereotypen und nicht wie die amerikanischen Vorbilder auf die Erfahrungen einer jahrelangen Sitcom-Tradition".⁴³

³⁹ Vgl. Franken, J., 1996, Seite 118

⁴⁰ Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 102-104; Vgl. Niggemeier, Stefan, 1996, Seite 83

⁴¹ Brauerhoch, Annette, 1995, Seite 212

⁴² Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 132

⁴³ Franken, J., 1996, Seite 155

In den Folgejahren übertraf RTL mit "Nikola" und "Ritas Welt" "Das Amt" und "Die Camper" in den Einschaltquoten. Der Zuspruch auf alleinerziehende Mütter war noch größer. Während die ARD um 1999 nach einigen Flops die Sitcom-Produktion einstellte, erntete das ZDF 1996 - 2001 mit "Lukas" viele Einschaltquoten. SAT.1 brachte lediglich "Hausmeister Krause", die wohl erfolgreichste Sitcom, auf den Markt. Mehr zu "Hausmeister Krause" in einem späteren Kapitel.

Bis 2008 arbeitete RTL an über 20 neuen Formaten.⁴⁴ Die Identitätsfindung in diesem Genre stieg in Deutschland. Mittlerweile hat man aber wieder das Gefühl, dass der Einkauf von amerikanischen Produkten unseren Markt mehr erfrischt als unsere eigenen. Deutsche Sitcoms scheinen "aus der Mode gekommen" zu sein. Dieser These soll nun auf den Grund gegangen und ein Vergleich von amerikanischen und deutschen Sitcoms gewagt werden.

Im nächsten Kapitel werden die Serien vorgestellt, die zu diesem Vergleich herangezogen werden. Es werden Informationen über Episoden, Staffeln und die Produktion sowie eine kurze inhaltliche Übersicht dargestellt.

Alle Daten der Sitcoms wurden mit Hilfe der Internetseite „Internet Movie Data Base“ (www.imdb.com) zusammengestellt.

5 Forschungsmaterialien

Unter diesem Kapitel befinden sich die Beispielsitcoms. Die Auswahl der Sitcoms wurde nach dem Ausstrahlungszeitraum in Deutschland getroffen. Dieser ist weitgehend identisch, damit der Vergleich möglichst realistisch gezogen werden kann. Alle Sitcoms wurden vollständig gesehen und anhand von Stichproben untersucht.

⁴⁴ Vgl. Kegel, Sandra, 2002, Seite 22

5.1 Studio Sitcoms

Zunächst die „Studio-Sitcoms“ aus den Vergleichsländern USA und Deutschland.

5.1.1 The King of Queens, USA, 1998-2007



Abbildung 1: „The King of Queens“

Die US-amerikanische Sitcom „The King of Queens“ wurde 1998 zusammen von Columbia TriStar Television, Sony Pictures Television und CBS Paramount Network Television produziert und am 21.09.1998 auf CBS erstmalig ausgestrahlt. Insgesamt wurden 207 Episoden in 9 Staffeln gedreht. In Deutschland lief die Serie ab dem 26.01.2001 unter anderem auf RTL 2 und Comedy Central.

„King of Queens“, so der deutsche Titel, handelt von *Doug Heffernan*, einem Paketboten aus Queens, New York, und seiner Frau Carrie, eine Rechtsanwaltsgehilfin. Carries Vater Arthur brannte in der Pilotfolge sein Haus nieder und zog somit bei den Heffernans in Dougs Hobbykeller. Die spezielle Art von Arthur, Dougs Gewichtsproblem und Carries Launen sind Grundthema dieser Serie.

Die Serie spielt zwar im New Yorker Stadtteil Queens, gedreht wurde sie allerdings zum größten Teil in Culver City, Kalifornien. Die einzelnen Folgen wurden in den Studios von Sony Pictures Entertainment aufgezeichnet. „King of Queens“ zählt zu den populärsten Sitcoms um die 2000 Wende.

Die Serie erhielt folgende Nominierungen und Auszeichnungen:

- 2004 nominiert beim Art Directors Guild.
- 2001 – 2004 gewann die Serie den BMI Film & TV Award
- 2007 Nominierung für Victor Williams (Deacon Palmer) beim Image Award in der Kategorie „Beste Nebenrolle in einer Serie“
- 2007 + 2008 nominiert beim People's Choice Award in der Kategorie „Favorite TV Comedy“
- 2006 Nominierung für Kevin James (Doug Heffernan) beim Primetime Emmy Award in der Kategorie „Beste Hauptrolle in einer Serie“

5.1.2 Hausmeister Krause, Deutschland, 1999 - 2008



Abbildung 2: „Hausmeister Krause“

„Hausmeister Krause“ ist hier zu Lande die erfolgreichste „Studio-Sitcom“, die im klassischen Stil produziert wurde. Verantwortlich für die Entwicklung der Charaktere und des Stils der Sitcom ist Erfinder und Hauptdarsteller Tom Gerhardt. Insgesamt liefen 80 Episoden in 8 Staffeln seit dem 18.01.1999 auf SAT.1. Die Produktion wurde von Bernd Eichinger und Hermann Weigel im Namen der Constantin Film übernommen.

„Hausmeister Krause“ handelt überspitzt vom deutschen Spießbürgertum. Mit Cordhut, grauem Kittel und mieser Laune macht Tom Gehardt als Dieter Krause seinen Nachbarn das Leben schwer. Seine Kinder Carmen und Tommy sind völlig aus dem Ruder gelaufen, seine Frau Lisbeth hat mittlerweile ihre ehelichen Pflichten auf den Haushalt reduziert. Im militärisch geführten Dackelclub findet Dieter Krause neue Energie und seine ersehnte Erfüllung.

Die Serie hat ihren Ursprung in Tom Gerhardts „Voll Normaaal“ von 1994. Tom Gerhardt spielt in der Spielfilmkomödie sowohl Dieter Krause als auch seinen Sohn Tommy. In „Hausmeister Krause“ wird Tommy von Axel Stein verkörpert. Auch die anderen Charaktere aus dem Spielfilm blieben erhalten. Dennoch ist der Plot ein anderer und auch der inhaltliche Fokus liegt hier hauptsächlich bei Dieter Krause.

2002 erhielt die Serie die Auszeichnung in der Kategorie „beste Comedy Serie“.

5.2 On-Location Sitcoms

„On-Location Sitcoms“ sind wie der Name schon sagt „on location“ also am Drehort entstanden (siehe 2.3) und in Deutschland häufiger vertreten als die klassischen „Studio-Sitcoms“. Die Forschungsbeispiele hierfür sind:

5.2.1 Scrubs, USA, 2001 - 2010



Abbildung 3: „Scrubs“

„Scrubs“ wurde 2001 von Bill Lawrence entwickelt. Die Sitcom wurde von Touchdown Television für NBC produziert und lief in 9 Staffeln mit 182 Episoden ab dem 2. Oktober 2011. In Deutschland lief die Serie am 2. September 2003 auf ProSieben an.

„Scrubs“ handelt von jungen Medizinstudenten und Arztanwärtern. Im Mittelpunkt steht J.D. (Zack Braff), der die Hauptrolle übernimmt. Neben dem cholerischen Ausbilder Dr.

Cox und dem desinteressierten Chefarzt Dr. Kelso zählen noch der Hausmeister und diverse andere Nebenfiguren zu den Peinigern J.D.s. An seiner Seite stehen sein bester Freund und Leidensgenosse Chris Turk, seine Freundin Elliot Reed und Carla Espinosa. Die Welt in „Scrubs“ dreht sich hauptsächlich um die Geschichten dieser sieben Figuren.

„Scrubs“ erhielt diverse Auszeichnungen und Nominierungen:

- 2002 nominiert für den Emmy (Besetzung und Regie)
- 2003 + 2004 nominiert für den Emmy (Besetzung, Schnitt und Drehbuch)
- 2005 Preis für besten Schnitt
- Weitere Nominierungen erhielt die Serie für die „Beste Comedyserie“, „Beste Hauptrolle in einer Comedyserie“ (Zach Braff) sowie „Beste Besetzung einer Comedyserie“
- 2006 kam die Serie in die Endauswahl für die „Beste Comedyserie“.
- Zach Braff wurde 2005 und 2006 für den Golden Globe in der Kategorie „Bester Hauptdarsteller in einer Fernsehserie – Comedy/Musical“ nominiert

5.2.2 Türkisch für Anfänger, Deutschland, 2005 -2008



Abbildung 4: „Türkisch für Anfänger“

„Türkisch für Anfänger“ ist eine „On-Location Sitcom“ der ARD. Die Serie lief in drei Staffeln in Deutschland zwischen dem 14. März 2006 und dem 12. Dezember 2008. Das Besondere an dieser Serie ist, dass sie zudem auch in rund 70 anderen Ländern, darunter in den Niederlanden, Österreich, der Schweiz, Ungarn, Frankreich, Spanien (Katalonien), Polen, Italien, Schweden und Russland ausgestrahlt wurde. In Schweden wird die Serie auch für den Deutschunterricht an Schulen verwendet.

Die 16-jährige Lena Schneider wohnt mit ihrem Bruder Nils und ihrer Mutter Doris, einer Therapeutin, zusammen. Doris verliebt sich in den türkischen Kommissar Metin Öztürk und die beiden beschließen zusammenzuziehen. Das bedeutet für Lena, dass sie mit ihren neuen Geschwistern Cem, einem klischeehaften Macho, und Yağmur, einer strenggläubigen Muslimin, zurechtkommen muss. Zunächst stellt sich das Zusammenleben als schwierig und unbequem heraus. Cem, ihr neuer Stiefbruder, erleichtert ihr das Leben in keiner Weise und lässt sie an so manchen Tagen unter Tränen ins Bett gehen. Bis zu dem Tag an dem die beiden sich in einander verlieben.

Der Autor und Erfinder von „Türkisch für Anfänger“ ist selbst in einem deutsch-türkischen Elternhaus aufgewachsen und lässt seine Erfahrungen - natürlich komödiantisch überspitzt - in seine Drehbücher mit einfließen.

5.3 Content und Technik

In diesem Kapitel stellen sich die Faktoren vor, die für den Vergleich angewendet werden. Sie werden im Einzelnen untersucht und definiert auf der Grundlage von Oliver Klosa, Diplom Medienwissenschaftler. Er beschreibt, dass die drei wichtigsten Elemente einer Medienproduktion Content, Technik und Organisation seien. Klosa hat diese Elemente in seiner Studie herangezogen und bereits angewandt. In dieser Studie wird die Organisation außen vor gelassen, da die Rezipienten diese nicht direkt wahrnehmen und daher wird sich nur auf den Content und die Technik konzentriert. Hierbei wird sich grundlegend auf die Ausführungen von Oliver Klosa und Daniela Holzer bezogen.

5.3.1 Content

Laut Klosa wird der Content (zu Deutsch Inhalt) in unterschiedliche Kategorien unterteilt: Text, Bild, Ton und Film. Er definiert sich also als eine Art Summe aus Texten, Bildern und Tönen. Des Weiteren gibt es die Theorie nach Sydow, dass sich der Con-

tent ebenfalls in „Information“ und „Unterhaltung“ aufgliedert. In dieser Untersuchung soll belegt werden, dass die Unterhaltung bei Sitcoms der ausschlaggebendere Faktor für den Erfolg ist. Die Unterhaltung ist ein sehr individueller und oberflächlicher Begriff, daher gilt es diesen in Bezug auf Sitcoms einzugrenzen. Um dieser Eingrenzung nachzukommen, wird in dieser Studie davon ausgegangen, ähnlich wie Klosa, dass das Zusammenspiel von Komik und Humor sowie die Erzählweise eine wichtige Rolle bei der US-Seriensympathie der Deutschen spielt. In den weiteren Unterkapiteln wird daher näher auf die Merkmale Komik und Narration eingegangen.

5.3.1.1 Komik und Humor

Wissenschaftlich wird grundsätzlich von der Humortheorie gesprochen, jedoch gibt es Unterschiede zwischen der Komik und dem Humor. Beides wird oft als Synonym verwendet, da sie gleichermaßen auf den allgemein gefassten Spaß hinzielen. Um eine genauere Betrachtungsweise zu bekommen, ist es sinnvoll diese beiden Begriffe voneinander zu trennen.⁴⁵ In dieser Arbeit wird überwiegend von der Komik gesprochen, daher gilt es zunächst eine Abgrenzung zu schaffen. Dietmar Marhenke wagt eine Definition des Begriffs Humor in dem er schreibt, dass es bereits hier Differenzen zwischen dem deutschen Verständnis von Humor und dem englischen gibt. Der Ausspruch von Otto Julius Bierbaum „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ belegt eine gewisse Kontrolle des lachenden Zuschauers/Zuhörers, der sich über das Komische begibt und die Willkür zum Spaß zeigt, auch wenn es nicht zwangsläufig nötig ist. Die Intention des Humors beruht auf einer „gewissen naiven Gutmütigkeit“ und „einem konstruktiven Idealismus“.⁴⁶ Dies passt grundsätzlich auch auf das englische Verständnis von Humor, jedoch definiert sich der Begriff „humour“ auch in der Eigenschaft des Komischen und dessen Mittel.

„Nach der traditionellen englischen und deutschen Auffassung hat Humor eine normative und moralisierende Funktion.“⁴⁷

Humor dient als Mittel innerhalb einer Kommunikation um die gesellschaftliche Grundstimmung von ernst zu spaßig zu ändern. Dabei liegt jedem Individuum eine unterschiedliche Auffassung von Humor vor. Nach Klosas Auffassung von Marhenkes Definition von Humor und Komik ist der Humor eine passive Eigenschaft und die Komik eine aktive.⁴⁸ Marhenke beschreibt den Humor als „psychologisches und sozial rele-

⁴⁵ Vgl. Marhenke, Dietmar, 2003, Seite 25

⁴⁶ Marhenke, Dietmar, 2003, Seite 25

⁴⁷ Marhenke, Dietmar, 2003, Seite 25

⁴⁸ Klosa, Oliver, 2012, Seite 6

vantes Phänomen“ und die Komik als die „ verbalen und non- verbalen Mittel“, die einem Menschen zur Verfügung stehen um etwas komisch erscheinen zu lassen.⁴⁹ Humor und Komik gehen allerdings eine Symbiose ein, da ein Mensch ohne Sinn für Humor dem Mittel der Komik nicht mächtig sein wird. Um Komik verstehen zu können muss der Rezipient nach der Humortheorie von Thomas C. Veatch das Leiden und die Normalität einer Szene simultan empfinden. Erst wenn seine Werte und Normen verletzt sind, er aber gleichzeitig eine Normalität in der Situation erkennt, kann der Zuschauer eine gewisse Komik empfinden. Die Verletzung darf jedoch nicht übertrieben werden, da die Situation in diesem Fall nicht mehr als komisch sondern als abschreckend empfunden wird. Jedes Individuum entscheidet am Ende selber über den Grad der Verletzung und der Intensität der Komik.⁵⁰ Klosa verwendet für seine Arbeit eine Reihe von verschiedenen Arten der moralischen Verletzung, die auch für diese Arbeit relevant sind. Darunter finden sich folgende Arten:

- Inkongruenz
- Überraschung
- Kontrast
- Wiederholung
- Starrheit
- Übertreibung
- Nachahmung/Imitation von Tonfall, Bewegung und Gesicht
- Anspielung
- Verwechslung
- Verkleidung
- Unproportionierte Formen
- Ungeschicktes Benehmen
- Monomanien
- Zerstreutheit

Anhand dieser Techniken lässt sich im nächsten Kapitel die Charakteristika der einzelnen Sitcoms bestimmen.

Für das Format „Sitcom“ gibt es laut Klosa vier relevante komische Plotstrukturen.

- Die Filmparodie
- Das unpassende Verhalten einer Figur in einer sozialen Gruppe

⁴⁹ Marhenke, Dietmar, 2003, Seite 28

⁵⁰ Klosa, Oliver, 2012, Seite 7

- Die Darstellung einer Gruppe in Konfrontation mit einer anderen sozialen Gruppe
- Die Begleitung eines komischen Protagonisten ⁵¹

Sigmund Freud schreibt, dass die Komik nur die Fassade des Witzes sei und definiert:

„Der Witz wird gemacht, die Komik wird gefunden, [...]. Vom Witz wissen wir, dass nicht fremde Personen, sondern die eigenen Denkvorgänge die Quellen der zu fördernden Lust in sich bergen.“ ⁵²

Es bedarf gewiss noch weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung des Themas Humor und Komik, jedoch sind für diese Arbeit alle relevanten Punkte thematisiert.

5.3.1.2 Narration

In diesem Kapitel werden die wichtigsten Elemente und Eigenschaften der Erzählung (Narration) aufgezeigt. Im Weiteren werden folgende Punkte bearbeitet:

- Plot
- Erzählzeit vs. erzählte Zeit
- Erzählposition
- Figurenkonstellation
- Dramatische und technische Struktur

Wolff schreibt in seinem Handbuch für Autoren, dass es leicht sei aus einer guten Grundstory ein witziges Drehbuch zu machen, aber interessante Geschichten zu entwickeln sei eine schwere Aufgabe. Das Wichtigste für eine erfolgreiche Sitcom ist ein guter Plot, eine funktionierende und strukturierte Geschichte. ⁵³

Sitcoms besitzen eine bestimmte Struktur in ihren Geschichten. Sie beginnen immer mit einer für die jeweilige Serie bekannten Ausgangssituation. Diese wird im Laufe der Episode gestört und kommt am Ende wieder ins Gleichgewicht. Anders als bei Spielfilmen oder der Soap Opera, haben Sitcoms eine zyklische Erzählweise. Die einzelnen Episoden sind in sich abgeschlossen und hinterlassen beim Zuschauer keine offenen

⁵¹ Klosa, Oliver, 2012, Seite 8; vgl. nach Mast, Gerald, 1979, Seite 4ff

⁵² Freud, Sigmund, 2009, Seite 193f

⁵³ Vgl. Wolff, Jürgen, 1997, Seite 57

Fragen. Während die typische Soap eine Entwicklung in ihren Geschichten durchlebt und mit Überraschungen zum Ende den Zuschauer dazu anreizt weiterhin einzuschalten, damit er den weiteren Verlauf der Story beiwohnen kann, strebt die Sitcom eine Abrundung der Story an. Daher ist es dem Sitcom-Zuschauer auch möglich innerhalb einer Staffel Episoden auszulassen ohne eine geschichtliche Orientierung zu verlieren. Das Auffassen der Story ist ebenfalls für neue Zuschauer, die inmitten der Serie dazu schalten keine größere Herausforderung. Grundsätzlich ist es jedoch zum Vorteil eine Sensibilität für die Figuren und ihre Handlungen zu entwickeln.

Ausnahmen bestätigen jedoch auch hier die Regel. Es kann schon mal vorkommen, dass Doppelepisoden produziert werden. Diese werden aber am Ende der ersten und am Anfang der zweiten Episode durch Untertitel und „Flashbacks“ gekennzeichnet.

Von Entwicklung und Veränderungen sind Sitcoms aber nicht verschont. Es kommt auch bei diesem Serienformat vor, dass Schauspieler ausgetauscht werden müssen oder Spielorte geändert werden.⁵⁴ So findet man beide Umstände beispielsweise in der Sitcom „Der Prinz von Bel Air“. Die Darstellerin Janet Hubert-Whitten verkörperte die Rolle der Vivian Banks und verließ die Serie nach der dritten Staffel auf Grund einer Schwangerschaft. Sie verstoß damit gegen ihre Vertragsauflagen und wurde ab der 4. Staffel durch Daphne Maxwell Reid ersetzt. Die Schwangerschaft wurde in die Geschichte der Serie eingebaut und umgesetzt.⁵⁵ Ebenso veränderte sich auch der Handlungsort der Familie Banks. Das Wohnzimmer, Hauptspielort neben der Küche veränderte sich zwischen Staffel 1 und Staffel 2. Ein thematisierter Umbau innerhalb einer Episode fand jedoch nicht statt. Hierfür gibt es keine auffindbaren Erklärungen.

Holzer beschreibt weiter, dass ein zu großer Eingriff in die Stabilität der Struktur aber auch zu Irritation und Ablehnung seitens des Zuschauers führen kann.⁵⁶ Zu dem Hauptplot gibt es ganz oft noch einen Subplot. Dieser erzählt immer eine Parallelgeschichte der Nebenfiguren. Dabei stehen Plot und Subplot stets im Kontrast zu einander. Wenn der Plot eher ein schweres Thema behandelt, dann beinhaltet der Subplot eher etwas Leichteres. Bei Ensemblesitcoms wie „Friends“ wo es keinen speziellen Protagonisten gibt, arbeiten verschiedene Subplots dem Hauptplot zu. Subplots dienen aber auch dazu die Zeit besser zu erzählen. Sie können sich parallel zum Hauptplot bewegen, obwohl dieser eine Zeitraffung vornimmt. Somit wird durch Schnitte auf den Subplot mehr Zeit innerhalb des Hauptplots erzählt.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 17ff

⁵⁵ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Prinz_von_Bel-Air

⁵⁶ Vgl. Holzer, Daniela, 1999, Seite 19

⁵⁷ Vgl. Wolff, Jürgen, 1997, Seite 40f

Die nächste Eigenschaft der Narration ist die Zeit. Hickethier schreibt, dass es zwei Bezeichnungen der Zeit gibt. Die Erzählzeit und die erzählte Zeit. Die Erzählzeit ist gleichzusetzen mit der Länge/Laufzeit des Films/der Episode, während die erzählte Zeit immer die Zeit des Plots darstellt. Des Weiteren teilt Hickethier die Zeit noch in Zeitraffung, Zeitdehnung und Zeitdeckung auf. Eine Zeitraffung findet statt, wenn die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit. Dies erlangt man beispielsweise durch Ellipsen oder Zeitsprünge. Ist die erzählte Zeit kürzer als die Erzählzeit entsteht eine Zeitdehnung. Storylines die zwar parallel ablaufen, jedoch nacheinander gezeigt werden zählen zu so einem Beispiel. Wenn beide Zeitformen gleich sind, spricht man von einer Zeitdeckung. Durch die Mittel „Flashbacks“ (Rückblenden) und „Flashforwards“ (zeitliche Voraussprünge) wird die Zeit im Film manipuliert, so dass man in die Vergangenheit oder in die Zukunft der Protagonisten sehen kann.⁵⁸

Der nächste wichtige Punkt ist die Erzählposition. Hierzu findet man aufschlussreiche Erläuterungen in der Literaturwissenschaft. Man unterscheidet hauptsächlich zwischen der Ich-Erzählweise und dem auktorialen Erzähler. Diese beiden Erzählpositionen lassen sich auch auf Sitcoms gut anwenden. Anders als in der Literatur vermischen sich beide Erzählformen häufig und es wird nicht eindeutig definierbar. Sowohl der alles wissende auktoriale Erzähler als auch der Ich-Erzähler können sich dem Mittel des Voice-Overs (der Off-Stimme) bedienen. Wobei der auktoriale Erzähler alle Figuren und deren Gedanken kennt und als externes Erzählelement über der Geschichte steht. Zu dem kann die Kamera eine auktoriale Haltung annehmen, in dem sie dem Zuschauer Situationen nicht vorenthält, sondern sie ihm noch bevor die Figuren sie durchleben, aufzeigt. Der auktoriale Erzähler versteht sich sozusagen als führende Hand. Der Ich-Erzähler ist immer einer bestimmten Person zugeordnet und kann über anderen Figuren nur mutmaßen oder aus der durchlebten Vergangenheit berichten. Die Kamera kann auch bei einer Ich-Erzählstruktur eine auktoriale Haltung einnehmen, somit entsteht eine gemischte Erzählposition. Genauso kann die Kamera auch eine Ich-Haltung einnehmen, diese Technik nennt man „Point of View“ und zeigt nur den begrenzten Raum der jeweiligen Person. Allerdings wird diese Technik selten bis nie über die gesamte Laufzeit angewandt.⁵⁹ Klosa berichtet noch von dem sogenannten polyfonen Erzählen bei dem aus der Sicht mehrerer Figuren erzählt wird.⁶⁰

⁵⁸ Vgl. Hickethier, Knut, 2012, Seite 119

⁵⁹ Vgl. Hickethier, Knut, 2012, Seite 130f

⁶⁰ Vgl. Klosa, Oliver, 2012, Seite 11

Hickethier schreibt zum Thema Figurenkonstellation, dass die Charaktere durch ihr Verhalten untereinander und gegenüber anderen und ihren Eigenschaften die Entwicklung der Geschichte wesentlich und unverzichtbar vorantreiben. Er führt den Punkt der Typologie auf und beschreibt, dass die Typologie der Figuren im Film mehr ausgeprägt ist als in der Serienwelt. In Sitcoms kommen oft Stereotypen zum Einsatz um dem Zuschauer eine schnelle Einordnung der Figuren zu gewährleisten.⁶¹

Der letzte Punkt bezieht sich auf die dramatische und technische Struktur einer Sitcom. Jürgen Wolff hat hierzu in seinem Handbuch für Autoren eine aufschlussreiche Erläuterung verfasst. Er schreibt, dass Komödien und Dramen überwiegend einer dreiaktigen Struktur unterliegen. Es gibt immer einen Anfang, eine Mitte und ein Ende.

„Sie scheuchen Ihren Protagonisten auf einen Baum (Anfang), werfen Steine nach ihm (Mitte), und sehen zu, dass er wieder runter kommt (Ende).“⁶²

Somit stehen Protagonisten in jeder Folge einer Aufgabe oder einer ungewohnten Situation gegenüber, die es zu lösen gilt. Am Anfang einer Episode wird also immer ein Ziel definiert wo sich die Figur drauf zu bewegt. Auf ihrem Weg dieses Ziel zu erreichen, werden ihr Steine in den Weg gelegt. Am Ende gibt es entweder ein erreichtes Ziel oder aber eine Übereinkunft mit sich selbst, dass das Ziel vielleicht nicht das richtige war. Grundsätzlich steht jedem Anfang einer Sitcom immer die Frage „Was-wäre-wenn“ voraus. Ein Beispiel wäre laut Wolff:

„Was wäre, wenn in Friends ein Konflikt entstünde, weil Monicas Freunde ihre neue Liebschaft nicht leiden können?“⁶³

Der Anfang einer Episode ist das wichtigste Element zum Erfolg. Die Figur sollte keine Zeit damit verlieren ihr Problem, ihr Ziel oder ihre Konflikte einzuleiten. Der Zuschauer sollte innerhalb der ersten Minuten mental bei der Figur sein und ein Grundinteresse entwickeln. Die Mitte suggeriert die Komplikationen und beginnt damit die Figur in lustige und unangenehme Situationen zu bringen. Sie erzählt die Elemente, die sich dem Protagonisten auf seiner Reise in den Weg stellen können. Hierbei ist es grundlegend wichtig, dass es keine vorhersehbaren Ausgänge sondern komplexe Verknüpfungen

⁶¹ Vgl. Hickethier, Knut, 2012, Seite 128

⁶² Wolff, Jürgen, 1997, Seite 32

⁶³ Wolff, Jürgen, 1997, Seite 33

von außergewöhnlichen Umständen sind. Wolff erweitert hier sein Beispiel anhand der Sitcom „Friends“ wie folgt:

„Was wäre, wenn sie sich fürchterlich in einen Typen verliebt hat, den keiner ihrer Freunde ausstehen kann [...] Die Autoren entschlossen sich, die Situation umzukrempeln: Was wäre, wenn Monica merkte, dass sie doch nicht so viel für ihren neuen Freund empfindet, ihre Freunde aber Feuer und Flamme für den Neuen sind?“⁶⁴

Dabei ist es wichtig, dass sich der Konflikt über die Zeit zu spitzt und nicht auf einer Ebene bleibt. Laut Wolff gibt es immer drei bis vier Eskalationsschritte in der Mitte der Dramaturgie. Der Zuschauer muss das Gefühl bekommen, dass es immer weitergeht und der Konflikt nicht innerhalb 5 Minuten zu klären wär. Jede Geschichte hat natürlich auch ein Ende. Da Sitcoms einer zyklischen Struktur unterliegen, ist das Ende meist vorhersehbar. In der Regel kommt jede Episode wieder zum Ausgangspunkt zurück und schafft einen neuen Status Quo. Dies ist unter anderem dem verschuldet, dass es natürlich keine Tragödie geben kann in einer lustigen Serie und zum anderen wollen die meisten Sitcoms keine Episoden übergreifende Figurenentwicklung verfolgen. Dem Zuschauer wird das geboten, was er erwartet und weswegen er immer wieder einschaltet. Der Protagonist erreicht entweder sein Ziel oder er wird eines besseren belehrt und lernt am Ende aus seinen Handlungen. Wichtig ist dabei, dass der Schluss einer logischen Erklärung unterliegt. Es darf keine übernatürliche Macht kurz vor Schluss eingreifen und dem Protagonisten helfen. Eine solche Lösung wirkt zu willkürlich und undurchdacht. Das Ende muss sich immer aus der Geschichte generieren. In dem Beispiel „Friends“ würde es wie folgt ausgehen:

„Monica trennt sich von ihrem Freund, obwohl sie fürchtet, damit nicht nur ihn, sondern auch die Clique vor den Kopf zu stoßen. Es zeigt sich aber, dass er erleichtert ist, weil er – trotz seiner Sympathie für Monica – ihre Freunde auf den Tod nicht ausstehen kann.“⁶⁵

Monica steht also wieder am Anfang und ist erneut auf der Suche nach einer Beziehung. Der dramaturgische Kreis ist geschlossen.

⁶⁴ Wolff, Jürgen, 1997, Seite 34

⁶⁵ Wolff, Jürgen, 1997, Seite 36

Der Protagonist muss nicht immer sein Ziel erreichen. Wenn er scheitert, gewinnt er an Erfahrung innerhalb einer Episode. Ältere Sitcoms endeten meist mit erhobenem Zeigefinger und einer alles umschließenden Moral. Modernere Sitcoms haben diese vormalige Art weitgehend abgelehnt.

Die technische Struktur einer Sitcom bezeichnet die Unterteilung der Geschichte in zwei Akte, die für Werbebreaks genutzt werden. Der erste Akt beläuft sich dabei auf knapp 12 Minuten und endet in der Regel immer mit einer spannenden Szene, einem sogenannten „Cliffhanger“, damit der Zuschauer nicht während des Werbeblocks wechselt. Einige Sitcoms beginnen immer mit einem 2 minütigen Teaser, der meistens nichts mit der eigentlichen Handlung der Episode zu tun hat. Dieser „Startgag“ dient als kleiner Appetizer. Der zweite Akt ist ähnlich lang wie der erste und wird gelegentlich mit einem sogenannten „Tag“ beendet. Dies ist eine Art 1 minütiger Abschlussgag und hat ebenfalls nichts mit der eigentlichen Handlung zu tun.⁶⁶ Die Unterbrechung zwischen den Akten ist stets so gewählt, dass die Geschichte sich gerade droht in ihrem Mittelteil zu zuspitzen. Das Drehbuch muss dabei immer die Balance halten, so Wolff, daher findet ein Werbebreak immer in der Mitte des Mittelteils der Story statt. Bei unserem Beispiel anhand „Friends“ wäre es der Moment in dem Monica erkennt, dass ihre Freunde ihren neuen Freund gern haben. Wolff erklärt sich in einem Fazit wie folgt:

„Die ersten sechs der insgesamt vierundzwanzig Minuten etablieren den Grundkonflikt der Geschichte (Anfang); in den nächsten zwölf Minuten spitzt sich der Konflikt zu und eskaliert (Mittelteil); in den letzten sechs Minuten wird der Konflikt aufgelöst (Ende). In der Mitte des Mittelteils endet der erste Akt, worauf sich der Werbeblock anschließt“⁶⁷

5.3.2 Technik

Neben dem Content spielt ein weiterer Punkt eine große Rolle bei einem Vergleich zwischen deutschen und amerikanischen Sitcoms. Die Technik. Technik an sich ist ein weitläufiger Begriff. Gemeint ist nicht etwa die technische Seite einer Filmproduktion, also Kamera, Licht und Schnittsoftware, sondern viel mehr der Einsatz und die Umsetzung dieser Werkzeuge. In diesem Kapitel wird unter anderem auf die Kameraästhetik und dessen Wirkung eingegangen. Dabei werden vor allem die verschiedenen Einstellungsgrößen und deren Bedeutung in Bezug auf den Inhalt untersucht. Ergänzend da-

⁶⁶ Vgl. Wolff, Jürgen, 1997, Seite 37f

⁶⁷ Wolff, Jürgen, 1997, Seite 39

zu werden verschiedene spezielle Kamerabewegungen aufgezeigt und erläutert. Ein weiterer Punkt dieses Kapitels wird die Montage sein. Es gibt einige Theorien mit verschiedenen Ansätzen, die es zu durchleuchten gilt. In der Geschichte der Film und Fernsehproduktion haben sich diese Faktoren weiterentwickelt und bieten heutzutage eine große Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten.

5.3.2.1 Kameraästhetik

Sowohl die technische Entwicklung als auch die Handhabung der Kamera ist ständig in Bewegung. Von Jahr zu Jahr gibt es faszinierende Erneuerungen im Bereich der Ablichtung. Über die letzten Jahrzehnte entstanden bereits einige bahnbrechende Erfindungen. Wie zum Beispiel die Erfindung des Farbfilms oder der digitalen Aufzeichnungsmöglichkeit. Durch hochentwickelte Bühnentechnik wurde es Kameramännern und Frauen möglich neue Perspektiven zu schaffen. Kamerakräne, Dollies, Stative, Steadycamsysteme und vieles mehr gaben der Kamera eine neue Bedeutung und gleichzeitig mehr Freiheit. Neben der Entwicklung an neuartigen Bühnensystemen, wurde auch an neuen Objektiven und Aufzeichnungsmethoden gearbeitet. Für diese Arbeit ist allerdings der künstlerische Anwendungsprozess entscheidend. Genauer gesagt die Einstellungsgrößen. Folgende Einstellungsgrößen werden im Folgenden behandelt „Totale“, „Halbtotale“, „Amerikanische“, „Halbnahe“, „Nahe“, „Große“ und „Detail“. Dies sind die klassischen Einstellungsgrößen aus der Film und Fernsehtechnik. Die „Totale“ wird dazu benutzt um dem Zuschauer eine Orientierung zu geben. Sie zeigt die Umgebung und den Spielort der Handlung und führt so den Zuschauer in den Handlungsraum der Figuren ein. Es wird so eine Übersicht der Szenerie geschaffen und zeitgleich der Plot eröffnet. In vielen Fällen wird sie deshalb auch „Establisher“ genannt (to establish = eröffnen). Die Kadrierung der „Totalen“ definiert sich dadurch, dass einzelne Menschen oder Gruppen bzw. der Handlungsort in der Gänze gezeigt werden, jedoch der Hintergrund keine größere Bedeutung bekommt. Dabei nimmt ein normal großer Mensch ungefähr die Hälfte des Bildausschnitts ein.⁶⁸ Der Totale übergeordnet ist die „Supertotale“. Diese ist jedoch in dieser Arbeit nicht zu berücksichtigen, da sie bei Sitcoms selten zum Einsatz kommt.⁶⁹ Die Abbildung 5 zeigt eine klassische Totale aus der Sitcom „Türkisch für Anfänger“.

⁶⁸ Vgl. Gerdes, Julia/Koebner, Thomas, 2011, Seite 166

⁶⁹ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Einstellungsgr#Totale>

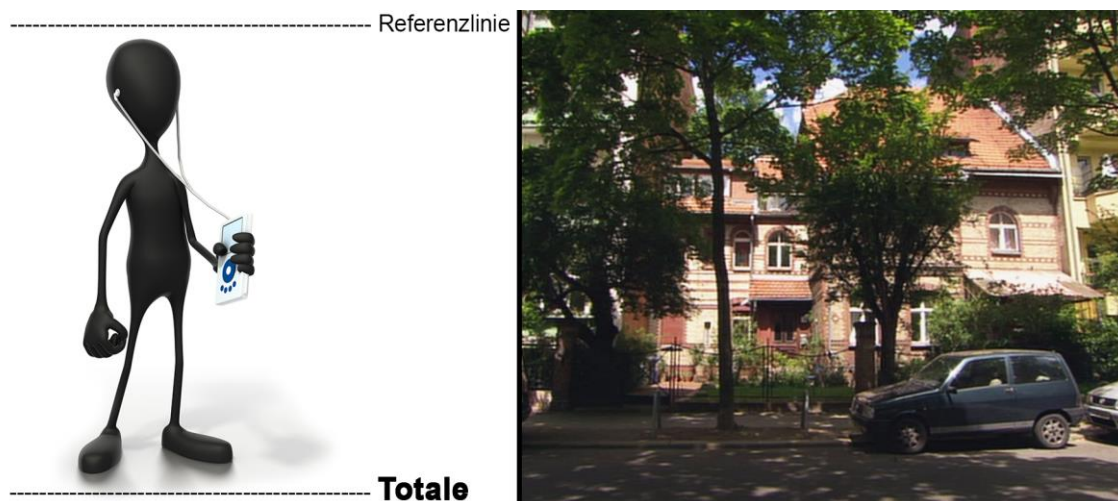


Abbildung 5: Totale aus "Türkisch für Anfänger"

Die „Halbtotale“ wird wesentlich enger kadriert und zeigt die Personen von Kopf bis Fuß über den gesamten Bildausschnitt. Diese Einstellungsgröße wird häufig in der Sitcom gebraucht, da sie sich sehr gut dazu eignet körperbetonte Handlungen zu zeigen.⁷⁰ Abbildung 6 zeigt eine Halbtotale aus der Sitcom „King of Queens“.



Abbildung 6: Halbtotale aus "King of Queens"

Die nächste für die Sitcom wichtige Einstellung ist die „Amerikanische“. Diese Einstellung findet ihren Ursprung im Western. Es war den Filmemachern in den dreißiger und vierziger Jahren wichtig dem Zuschauer sowohl den Gesichtsausdruck als auch den Revolver des Protagonisten zu zeigen. Die „Amerikanische“ wird auf Grund ihrer Kadrierung bis knapp über dem Knie auch im Englischen „medium shot“ genannt.⁷¹ Sie wird bei Sitcoms häufig in begrenzten Räumen eingesetzt um möglichst viel der Hand-

⁷⁰ Vgl. Hicketier, Knut, 2001, Seite 58

⁷¹ Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=395>

lung zu zeigen.⁷² Abbildung 7 zeigt eine „Amerikanische“ aus der Sitcom „Hausmeister Krause“.

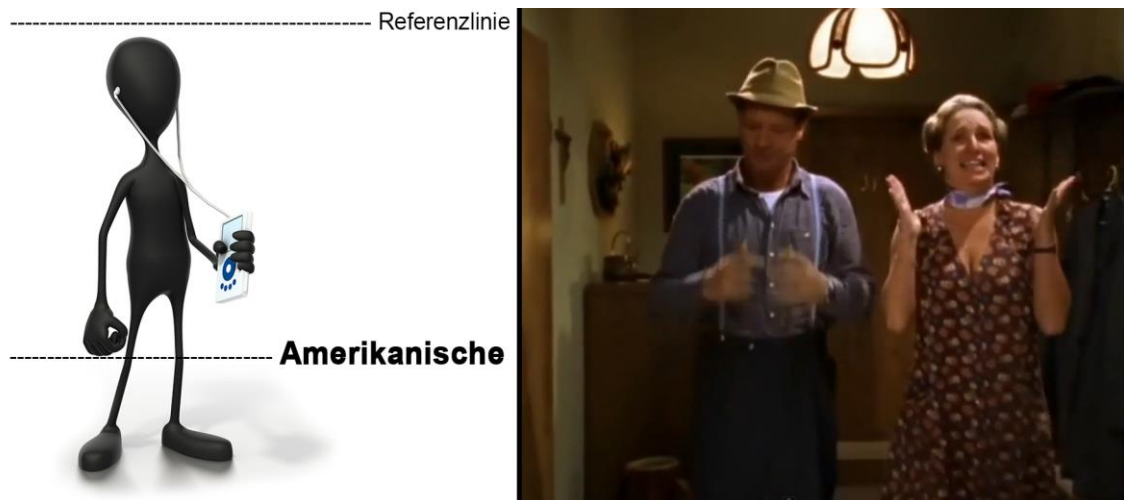


Abbildung 7: Amerikanische aus "Hausmeister Krause"

Ebenso als „medium shot“ wird die „Halbnahe“ bezeichnet. Diese Einstellung zeigt die Schauspieler von der Hüfte an aufwärts und etabliert sie in ihrem engeren Handlungsraum. Die „Halbnahe“ ist bereits gut für mimische und gestikulierende Darstellungen der Schauspieler geeignet wie Abbildung 8 aus der Sitcom „Scrubs“ verdeutlicht.⁷³

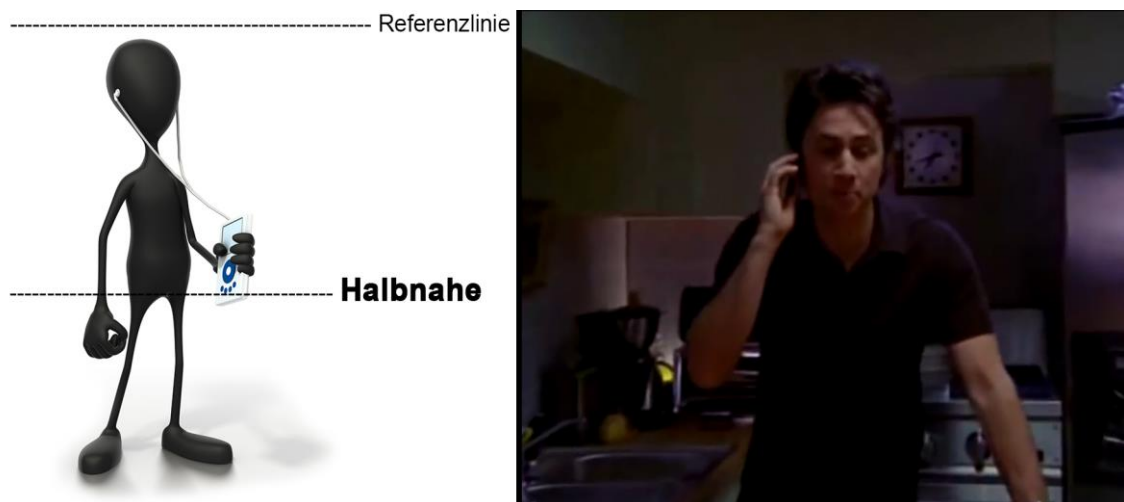


Abbildung 8: Halbnahe aus "Scrubs"

Um noch besser auf Emotionen, Mimik und Gestik eingehen zu können, verwendet man die „Nahe“. Diese Einstellung wird häufig bei Dialogen eingesetzt, da sie den Handlungsraum aus den Augen lässt und sich hauptsächlich auf die Figuren kon-

⁷² Vgl. Gerdes, Julia/Koebner, Thomas, 2011, Seite 168

⁷³ Vgl. Hickethier, Knut, 2001, Seite 58

zentriert. Der Schauspieler wird bei der „Nahen“ vom Kopf bis zum Oberkörper gezeigt.⁷⁴ Hierzu zeigt die Abbildung 9 ein Beispiel aus „Türkisch für Anfänger“.



Abbildung 9: Nahe aus "Türkisch für Anfänger"

Einen tieferen Einblick in die Rolle eines Schauspielers und dessen Emotionen liefert die „Große“. Hierbei wird nur noch die Kopfpartie des Darstellers gezeigt. Der Spielraum wird gänzlich verloren. Die Mimik spielt nun eine sehr große Rolle bei dieser Einstellung. Der Zuschauer beginnt die Figur zu verstehen und kann sich nun mit ihr besser identifizieren. Gleichzeitig dringt der Zuschauer in die Persönlichkeitssphäre der Rolle ein.⁷⁵ Abbildung 10 zeigt eine „Große“ der Sitcom „Scrubs“.



Abbildung 10: Große aus "Scrubs"

⁷⁴ Vgl. Gerdes, Julia/Koebner, Thomas, 2011, Seite 168

⁷⁵ Vgl. Hickethier, Knut, 2001, Seite 59; Gerdes, Julia/Koebner, Thomas, 2011, Seite 168

Die „Detail“-Einstellung ist die engste Einstellung und fokussiert besondere Teile des Gesichts oder eines Gegenstandes. Diese Einstellung wird jedoch eher selten in Sit-coms zu finden sein. Abbildung 11 zeigt eine Detailsch Einstellung aus „King of Queens“.

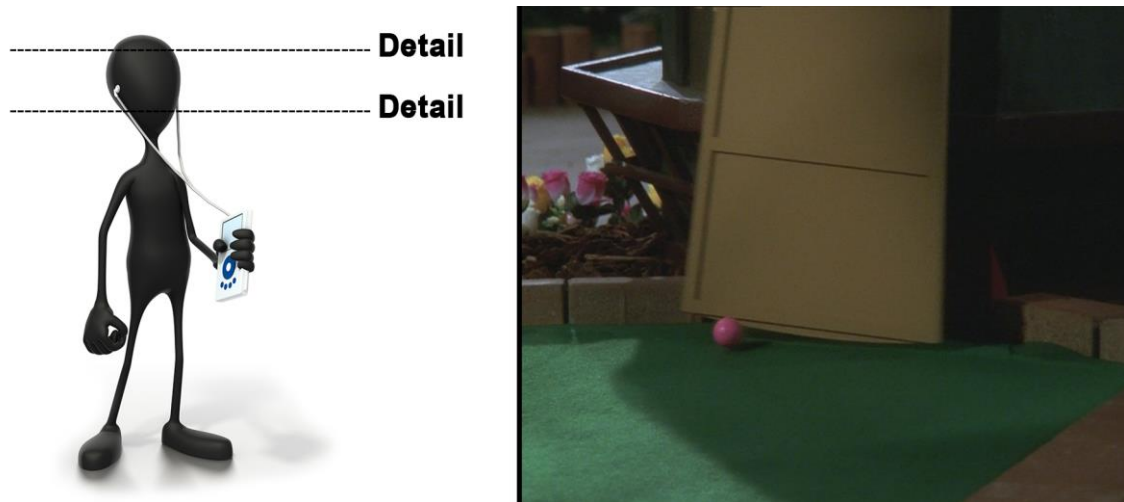


Abbildung 11: Detail aus "The King of Queens"

Sicherlich gibt es noch weitere Abarten dieser klassischen Einstellungen, aber für diese Arbeit sind diese definierten Kadrierungen die wichtigsten. Im nächsten Unterkapitel wird ihr Zusammenspiel in der Montage beschrieben.

5.3.2.2 Montagetheorien

Im Französischen heißt das Zusammensetzen von Filmsequenzen „montage“, während die gebräuchlicheren Begriffe eher aus dem Englischen kommen, nämlich „Cut“ oder „Edit“. Im Deutschen ist es der Schnitt, der erst aus den verschiedenen Einstellungen einen Film macht. Man kann durch die Begrifflichkeiten vermuten, dass es sich hierbei um eine Art Entfernen handelt. Man schneidet etwas weg. In der Filmproduktion wäre es das überflüssige Rohmaterial. Laut Monaco ist es aber eher eine „aufbauende“ Arbeit, der Film wird zusammengebaut.

„Man erkennt, daß ein Film eher zusammengesetzt als zurechtgeschnitten wird.“⁷⁶

Schleicher differenziert jedoch die Begriffe und stellt sie gegenüber, in dem er schreibt, dass die Montage mehr die künstlerische Seite bei der Erschaffung des Films zeigt und

⁷⁶ Monaco, James, 2006, Seite 218

der Schnitt eher die handwerklichere.⁷⁷ Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werden nun die klassischen Montagetheorien der Filmgeschichte beleuchtet.

In den dreißiger und vierziger Jahren entwickelte sich der klassische Hollywoodstil. Dieser legt heutzutage noch einige Richtlinien und Regeln zu Grunde. Beispielsweise heißt es, dass man immer mit einer Einführungseinstellung beginnen und sich dann immer mehr auf das Detail fokussieren soll. Des Weiteren gibt es die Faustregel bei Dialogszenen immer einen „Master-Shot“ und einen Gegenschuss gegeneinander zu schneiden. Man wollte durch ein bestimmtes Schnittreglement erreichen, dass Übergänge zwischen unterschiedlichen Einstellungen flüssiger und unauffälliger werden. Um innerhalb einer Szene Zeit einzusparen und Laufwege von Charakteren zu überbrücken, erfand man den „Jump-Cut“ (Sprung-Schnitt). Will eine Figur durch einen großen Raum von Punkt A zu Punkt B gelangen, muss man nicht den gesamten Laufweg erklären. Man beginnt damit die Anbewegung der Figur zu zeigen, dann schneidet man um auf eine Detail oder Totale und wieder zurück auf die Ankunft der Figur. Die überbrückte „tote“ Zeit wird somit überspielt. Dies geschieht nach Hollywoodregeln immer sehr unauffällig und konstruiert.⁷⁸ Richard Lester perfektionierte den Jump-Cut in seinen Musikvideos in den 60er Jahren. Heutzutage gilt diese diachronische Form der Montage schon als Norm für Musikvideos auf MTV. Um einer Szene mehr Bedeutung zuzusprechen erfand man die „beschleunigte Montage“. Diese findet sich häufig in Verfolgungsszenen wieder, in denen zwischen zwei Objekten in immer kürzeren Abständen und verschiedenen Einstellungen geschnitten und dadurch die Szene zum Höhepunkt gebracht wird.⁷⁹

Eine weitere Montagetechnik ist die „Parallelmontage“, die es dem Filmemacher ermöglicht mehrere Plots gleichzeitig zu erzählen. Durch die parallele Erzählung wird die Erzählzeit gekrümmt und in ihrer Kontinuität unterbrochen. Dabei müssen die erzählten Handlungen keinerlei Beziehung zueinander haben. Ergänzend zu der Parallelmontage gibt es den Einsatz von Rück- und Vorblendung. Diese Techniken erlauben es Sequenzen außerhalb des Plots eine spezielle Position zu beziehen, wie zum Beispiel einer Abschweifung oder Rückblende.⁸⁰ Wenn Handlungen nicht chronologisch verschnitten werden oder sich wiederholen sollen, dann kommt die Technik der „Schachtel-Montage“ zum tragen. Hierbei kann auch die chronologische Ordnung von Einstellungen außer Acht gelassen werden.

⁷⁷ Vgl. Schleicher, Harald, 2011, Seite 477

⁷⁸ Vgl. Monaco, James, 2006, Seite 219

⁷⁹ Vgl. Monaco, James, 2006, Seite 220

⁸⁰ Vgl. Monaco, James, 2006, Seite 221

Der sogenannte „Match-Cut“ verbindet zwei voneinander getrennte Szenen durch ein Objekt oder eine Handlung. Dabei wird von einem Objekt am Ende der vorangehenden Szene exakt auf ein Objekt ähnlicher Bedeutung der nachstehenden Szene geschnitten. Somit entsteht nicht nur eine optische Verbindung der Szenen sondern gleichzeitig auch die Möglichkeit Zeitsprünge zu erzählen, die sich auf dieselbe Erzählung beziehen. Ein Beispiel für den Einsatz eines „Match-Cuts“ ist der Beginn von „2001 – Odyssee ins Weltall“. Eine Adaption hierzu bietet „Werner – Beinhart“.



Abbildung 12: Einstellung 1 für Match Cut aus "2001 - Eine Odyssee ins Weltall"



Abbildung 13: Einstellung 2 für Match Cut aus "2001 - Eine Odyssee ins Weltall"

Der „Match-Cut“ wird ebenfalls oft in Serien eingesetzt und wird auch in dieser Arbeit noch seine Bedeutung finden.

Über die pragmatischen Montagetechniken der parallelen, der beschleunigten, der verschachtelten und der erzählten Montage hinaus haben Vsevolod I. Pudovkin und Ser-

gej Eisenstein die Montage-Theorien erweitert. Pudovkin ergänzte fünf weitere Kategorien: Kontrast, Parallelität, Symbolismus, Gleichzeitigkeit und Leitmotive.⁸¹ Eisenstein hingegen bezieht sich weniger auf die Erzählung der Montage, sondern viel mehr auf die Erschaffung einer neuen Realität.⁸² Er verlangt dabei vom Zuschauer eine gewisse Eigenleistung. Der Zuschauer erschafft neue Bedeutungsebenen zwischen Einstellungen mit unterschiedlichen Darstellungen. So nannte er diese Art der Montagetheorie „Attraktionsmontage“. Dabei bezieht er sich auf die aggressiven Attraktionselemente, die sich insbesondere auf die Psyche der Zuschauer auswirken und Emotionen wie Schock, Entsetzen und Bestürzung durch das Dargestellte hervorrufen.⁸³ Eisensteins zweite wichtige Theorie ist die „intellektuelle Montage“, die die Attraktionsmontage erweiterte und nicht mehr nur noch auf die Emotionen der Zuschauer abzielte, sondern ebenso auf den Intellekt appellierte. Aus dem Film soll eine Erkenntnis gezogen werden und gleichzeitig zu einem gesellschaftlichen Handeln weiterführen.⁸⁴

Lew Kuleschow entwickelte den gleichnamigen „Kuleschow-Effekt“ und gehört zu den ersten großen Experimentatoren im psychologischen Wirkungsbereich von Montagetheorien.⁸⁵ Kuleschow montierte eine ausdrucksarme Mimik des Schauspielers Iwan Mosjukhin zunächst an das Bild eines Tellers Suppe, dann an das Bild einer verführerischen Frau und zu Letzt an das Bild eines Sarges. Das Testpublikum interpretierte unterschiedliche Emotionen in den Ausdruck Masjukhins je nach Kombination der verschiedenen verschnittenen Bilder. Die Zuschauer ordneten der Kombination mit dem Teller Suppe die Emotion Hunger, der Kombination mit der Frau Begierde und dem Schnitt mit dem Sarg Trauer zu.⁸⁶

⁸¹ Vgl. Monaco, James, 2006, Seite 223

⁸² Vgl. Monaco, James, 2006, Seite 403

⁸³ Vgl. Eisenstein, Sergej, 1999, Seite 60

⁸⁴ Vgl. Kühnel, Jürgen, 2008, Seite 244

⁸⁵ Vgl. Hülbusch, Nicolas, 2007, Seite 385

⁸⁶ Vgl. filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=238

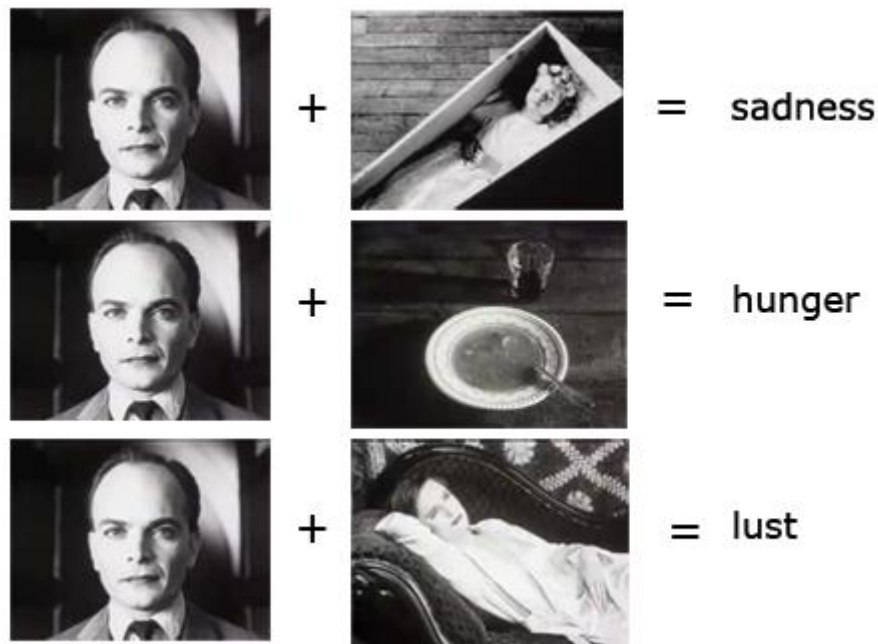


Abbildung 14: Kuleschow Effekt

Christian Metz, ein bekannter Filmsemiotiker, entwickelte das syntagmische System, das versucht alle bisher genannten Montagetheorien zusammenzufassen. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Filmsemiotik das wahrscheinlich komplexeste Feld der Filmtheorie beschreibt.⁸⁷ Da die Filmsemiotik in dieser Arbeit keine nennenswerte Rolle spielt, wird hier auf die weiterführenden Ausführungen der acht syntagmatischen von Monaco und Kühnel verwiesen, die die semiotische Sichtweise nach Metz ausführlich analysiert haben.

David Bordwell untersuchte einen weiteren Faktor der Montage. Er beschreibt vier verschiedene Dimensionen und ihre Bedeutungen. Dabei unterscheidet er zwischen der grafischen, rhythmischen, zeitlichen und räumlichen Dimension. Unter der grafischen Dimension versteht Bordwell die visuelle Ähnlichkeit zweier Einstellungen. Hierzu zieht er die Elemente Licht, Schatten, Farbigkeit, Bildkomposition und Bewegung heran, sodass die Einstellungen eine grafische Verbindung bekommen.⁸⁸ Die rhythmische Dimension beschreibt die Dynamik zwischen mehreren Einstellungen. Die Länge der Einstellungen spielt hier vor allem eine entscheidende Rolle, so verkürzt sich die Schnittfrequenz bei actionreichen Szenen und bei ruhigeren Sequenzen verlangsamt sie sich. Jedoch bestimmt nicht nur die Länge die Dynamik, sondern auch Elemente wie Bewegung innerhalb der Szene (gemeint sind Schauspielbewegungen, Lichtfüh-

⁸⁷ Vgl. Monaco, James, 2006, Seite 223

⁸⁸ Vgl. Bordwell, David, 2012, Seite 297

lung, Ausstattung und Kamerapositionen), Kamerabewegungen und die Tonebene können dazu beitragen, dass die Montage dynamisch wirkt. Die dritte Dimension ist die räumliche Dimension. Mit ihr lässt sich die Räumlichkeit der Szene oder einer Sequenz durch unterschiedliche Einstellungen feststellen. Üblicherweise wird dabei ähnlich des Hollywoodstils immer zuerst ein „Establishing Shot“ als räumliche Einordnung vorangestellt um dann immer mehr ins Detail gehen zu können. Jedoch gibt es auch eine andere Art von räumlicher Montagegestaltung. Der Raum kann auch nur durch einzelne Teile etabliert werden, die zunächst ohne jegliche Erklärung zu sehen sind. Der Zuschauer bekommt hierbei den Kontext erst nicht mit und entwickelt ähnlich wie beim Kuleschow-Effekt seine eigene Interpretation des Raumes.⁸⁹ Die letzte Dimension ist die zeitliche und zugleich auch die narrative. Diese Dimension ermöglicht es zwischen verschiedene Zeitebenen zu wechseln. Speziell Rückblenden, Vorblenden und Traumsequenzen spielen hierbei eine tragende Rolle, da sie dem Zuschauer wichtige Aspekte der Geschichte näher bringen. Die Zuschauer können hierbei die zeitliche Einordnung der Sequenzen selbst definieren und benötigen keinerlei chronologische Reihenfolge.⁹⁰ Laut Bordwell ist die Zeit darüber hinaus auch manipulierbar. Durch Auf-, Ab-, Trick- und Überblenden lassen sich zeitliche Sprünge einbauen und Wege im Film überbrücken. Die Zeit wird dadurch verkürzt oder gekrümmt. Als Gegenbeispiel zur Zeitkrümmung gibt es die Zeitdehnung, die Aktionen innerhalb der Szenen verlängern kann.⁹¹

Abschließend in diesem Kapitel bleibt zu sagen, dass es sich hierbei nur um einen Auszug der bekanntesten und wichtigsten Filmtheoretiker und dessen Theorien handelt.

6 Forschungsfragen

Um nun die definierten Themenbereiche Content und Technik anzuwenden, werden im Vorfeld die Fragen festgelegt, die das Gerüst der Auswertung bilden sollen. Nach der Gegenüberstellung der deutschen und amerikanischen Beispiele wird eine Analyse vollzogen, die die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Sitcoms ermittelt.

In Bezug auf den Content werden folgende Fragen während der Auswertung gestellt:

⁸⁹ Vgl. Bordwell, David, 2004, Seite 303

⁹⁰ Vgl. Bordwell, David, 2004, Seite 306

⁹¹ Vgl. Bordwell, David, 2004, Seite 308

- Welche Art der Narration wird verwendet?
- Wie setzt sich die Komik zusammen und wo liegt der komödiantische Schwerpunkt?

Im Bereich der Technik werden folgende Fragen zur Gegenüberstellung herangezogen:

- Welche Einstellungsgrößen werden überwiegend in der Sitcom benutzt und wie funktionieren sie mit der Komik?
- Welche Montage-Elemente werden angewandt?

Darüber hinaus wird es eine Umfrage zur Beliebtheit und Popularität von deutschen und amerikanischen Sitcoms in Deutschland geben. Im anschließenden Kapitel beginnt nun die Auswertung der Sitcoms.

7 Auswertung

7.1 King of Queens

7.1.1 Narration

Die Figurenkonzeption: Douglas "Doug" Heffernan ist Paketzulieferer bei „IPS“ und lebt zusammen mit seiner Frau Carrie und deren Vater Arthur in einem Haus in Queens. Doug liebt es sich vor dem Fernsehgerät mit seinen Freunden Sportübertragungen anzusehen. Jedoch gibt es immer wieder gewisse Momente in denen er nicht an sich halten kann und in seiner übertriebenen Art aus der Haut fährt. Eine weitere große Leidenschaft und gleichzeitig auch sein größtes Laster ist sein Appetit. Immer wieder Thema der Sitcom wird Dougs Gewichtproblem. Er selber geht damit jedoch humorvoll und selbstironisch um. Darüber hinaus neigt Doug dazu in ernsten Situationen zu lügen und oder herumzualbern. In der ersten Folge richtet er sich seinen persönlichen Rückzugsraum mit dem derzeit größten Plasmafernseher ein und erlangt somit von seinen

Freunden den Titel „King of Queens“. Seine Frau Carrie arbeitet als Anwaltsgehilfin im Stadtteil Manhattan und lebt gerne auf der luxuriösen Seite des Lebens. Carrie liebt es im Mittelpunkt zu stehen und ihren Mann wegen seinem Übergewicht zu piesacken. Arthur, Carries Vater, ist der Dritte im Hause Heffernan. In der ersten Folge brennt er nach dem Tod seiner Frau durch Leichtsinnigkeit sein Haus nieder und wohnt fortan bei Doug und Carrie. Arthur ist ein egozentrischer, mürrischer, taktloser Rentner, der seiner Zeit verschiedene Berufe ausübte, jedoch auf Grund seiner schwierigen Art nie lange Zeit eine Arbeit behielt. Deacon Palmer ist Dougs bester Freund und arbeitet wie dieser bei IPS. Deacon ist ein großer und sportlicher Afroamerikaner und ein eher ruhiger und bescheidener Zeitgenosse. Er trifft den Nagel oft durch sarkastische Kommentare auf den Kopf und überzeugt durch trockenen Humor. Kelly Palmer ist seine Frau und ebenfalls eine gute Freundin der Heffernans. Kelly und Deacon haben zwei Kinder, Kirby und Major. Zu Dougs besten Freunden zählen auch Spencer Olchin, Richie Lannucci und Dougs Cousin Danny Heffernan. Spencer „Spence“ ist Fahrkartenverkäufer in der New Yorker U-Bahn und lebt noch bei seiner Mutter. Später in der Serie zieht er mit Dougs Cousin Danny zusammen. Er ist ein klassischer Verlierer und Mitläufer ohne jegliche Form des Selbstvertrauens. Mit Richie wohnte Doug früher einige Jahre zusammen und arbeitete mit ihm als Türsteher in der Bar in der Doug Carrie kennengelernt hat. Richie ist Feuerwehrmann und nicht das hellste Köpfchen, jedoch hat er das meiste Glück bei den Frauen. Richie gehört allerdings nur bis zur 3. Staffel zur Serie. Danach tritt immer häufiger Dougs Cousin Danny in den Vordergrund und nimmt Richies Platz ein. Danny besitzt eine Pizzeria, die im weiteren Verlauf der Serie jedoch Pleite geht, daraufhin eröffnet er mit seinem Vater Stu ein Geschäft. Doug findet Danny oft nervig und aufdringlich, Carrie aber verteidigt Danny meistens gegenüber Doug. Holly Shumpert ist ab Staffel 4 Arthurs „Babysitterin“, die mit ihm regelmäßig spazieren geht. Holly ist eine tollpatschige, unsichere und meist unglückliche Single Frau und möchte gerne so sein wie Carrie.

Die Figurenkonstellation: Doug und Carrie sind verheiratet und leben in einer gut funktionierenden Beziehung. Während sie vom großen Luxus und einer Wohnung in Manhattan träumt, ist er mit den einfachen Dingen im Leben glücklich und lässt es sie immer wieder spüren. Es kommt oft zu Streitereien, die entweder Dougs Übergewicht, Carries Vater oder einer von Dougs Flausen beinhalten. Jedoch kommen beide zum Ende einer Episode immer zur Vernunft und Kompromissbereitschaft. Ein langfristiges Thema in ihrer Ehe ist der große Kinderwunsch, der zunächst durch eine Totgeburt einen bitteren Beigeschmack bekommt, jedoch am Ende der Serie zu einer Befriedigung gelangt. Das Verhältnis zwischen Carrie und ihrem Vater ist sehr dynamisch. Es

gibt durchaus Szenen in denen sich beide sehr nahe stehen und in Erinnerungen schwelgen, jedoch überwiegen die Momente in denen klar wird, dass Arthur ein selbst-süchtiger und gehässiger Vater ist. Durch Arthurs Einzug wurde Dougs Lebensraum stark eingeschränkt. Er kann sich nicht mehr so verhalten wie zuvor. Die beiden Hitzköpfe geraten oft aneinander, was natürlich der Auslöser für regelmäßige Streitereien und Gags ist. Arthur findet, dass Doug ein dicker Nichtsnutz ist. Gelegentlich ändert er seine Meinung und nennt Doug später seinen Lieblingsschwiegersohn. Doug nutzt Arthurs Leichtgläubigkeit gerne aus um einen Vorteil daraus zu ziehen, entschuldigt sich jedoch immer am Ende dafür. Doug äußert öfter mal, dass er den „alten, mürrischen Sturkopf“ gern hat und ihn vermissen würde. Über die Episoden entwickeln die zwei eine besondere Art der Freundschaft. Deacon ist zwar der perfekte Gegenpart zu Doug, aber gleichzeitig auch eine humoristische Ergänzung. Er stichelt gerne in Dougs Richtung und obwohl er sein bester Freund ist, steht er diesem oft nicht bei. Der Grund dafür ist, dass auch er Doug oftmals nur zur Vernunft bringen kann, wenn er ihn auflaufen lässt. Die Ehe mit Kelly kommt zu einem Ende, weil Deacon beinahe fremdgeht. Carrie steht Kelly in Zeiten der Trennung bei und gibt ihr Kraft. Die meiste Zeit stärken sich die Frauen gegenseitig den Rücken. Dougs Freunde Spence, Danny, Deacon und Richie bedeuten ihm sehr viel. Spence sieht in Doug ein großes Vorbild. Er schaut zu ihm auf und zeigt in einigen Szenen, dass er gerne so sein will wie Douglas. Spence übernimmt dabei die Rolle des hilflosen Kindes. Er wird gelegentlich von Doug und Carrie fürsorglich wieder aufgepäppelt, wenn ihm das Leben wieder mal nicht gut zu spielt.

Die Erzählposition: Der Erzähler ist bei „King of Queens“ ein auktorialer und wird durch die klassische Studio-Sitcom Kameraführung unterstützt. Die innere Sicht der Figuren wird nicht durch technische Mittel unterstützt und geringfügig in nahen Einstellungen verdeutlicht. Die Episoden werden konsequent auktorial erzählt und weichen nicht von dieser Erzählweise ab.

Die Zeit: Die Zeitebene wird durch Ellipsen gerafft um somit die erzählte Zeit zu kürzen. In einigen Episoden werden Rückblenden und Traumsequenzen eingesetzt. Wir springen einige Male in die Zeit in der Arthur noch jung war. Doug stellt sich manchmal ganze Szenarien vor wie seine Welt anders aussehen könnte. Diese Rück- und Vorblenden sind jedoch eher selten.

Dramaturgie und Plotstruktur: Die Einführungssequenzen lagen bei „King of Queens“ stets zwischen drei bis fünf und waren ungefähr 5-6 Minuten lang. Bei vielen Folgen

gibt es einen kurzweiligen Einführungsgag, der mit dem Hauptplot nichts zu tun hat. Der Hauptteil liegt je nach Anzahl der parallel laufenden Plots zwischen 6-8 Sequenzen und 9-12 Minuten. Der Höhepunkt spitzt sich in den letzten Sequenzen des Hauptteils zu. Das Ende besteht meist nur aus einem kurzen Ausstiegsgag, der die letzte Pointe des Hauptplots erzählt.

7.1.2 Komik

Die Figuren ergeben eine gut funktionierende Comedy Maschine. Jede Figur stellt dabei einen in sich stimmigen Teil dafür bereit. Grundsätzlich liegt der größte komödiantische Anteil der Serie bei Doug und seinen übertriebenen Handlungen. Die überspitzte Gestik und Mimik Dougs bringt die visuelle Komik mit. Doug liebt es sich in extra großen und schnellen Bewegungen dar zu stellen. Auch seine ruhige Art birgt eine gewisse Komik, da ihm auch bei ruhigen Sequenzen immer eine kleine Gestik einfällt das Publikum zum Lachen zu bewegen. Die dialogische Komik rückt dabei jedoch nicht in den Hintergrund. Stichelleien, Gags, Streitereien, all diese sind humorvoll geschrieben und stehen stets im Vordergrund der Sitcom. Die Unterhaltungen zwischen Doug und Arthur sind dabei die vielseitigsten, da auf Grund ihrer Beziehungen hier die größten Spannungen herrschen. Arthur besitzt den komischen Charakter sehr naiv und starrköpfig zu sein, so dass er sich immer wieder in selbstironische Situation bringt. Figuren wie Carrie, Deacon und Spence ergänzen Doug und Arthur in ihrer speziellen Art sehr gut und lenken die Gags oft kurz vor der Pointe in eine andere komische Richtung. Dies führt zu dem Erfolg, dass die Komik sehr dynamisch und vielschichtig bleibt.

7.1.3 Montage

Die Sequenzen werden chronologisch in Reihe angeordnet. Dabei wird vor allem das Element der Ellipse verwendet um die Zeit zu raffen. Hier wird der klassische Hollywoodstil angewandt. Bevor neue Spielorte betreten werden, gibt es in der Regel einen „Establisher“, der den neuen Handlungsort einführt. Wegen der Erzählung von Subplots, ist auch die Parallelmontage in den meisten Episoden eine angewandte Technik. In der grafischen Dimension bewegt sich die Sitcom selten bis nie. Bezüglich des Rhythmus ist „King of Queens“ eine ruhige Sitcom. Es gibt meist lang stehende Einstellungen. Besondere Montagetechniken sind selten zu finden. Abgesehen von Auf- und Abblenden und einigen Rückblenden, enthält die Serie keinerlei Montageeffekte. Nach ungefähr 8-10 Minuten gibt es eine erste Schwarzblende für Werbung, nach ca. 20 Minuten, kurz vor der letzten Sequenz gibt es eine weitere Schwarzblende.

7.1.4 Kameraästhetik

Die Kameraführung ist klassisch für Studio-Sitcoms. Damit Dougs Komik funktioniert, braucht er viel Platz im Bild um sich voll auszubreiten. Deswegen sind die Haupteinstellungsgrößen Halbtotal, Halbnah und Nah. Die Kamera ist seltener bewegt oder geführt. Die einzigen Kamerabewegungen, die gelegentlich vorkommen, sind leichte Schwenks. Insgesamt wird mit drei Kameras gleichzeitig gedreht, wobei eine immer die Totale/Habtotale übernimmt und die anderen beiden über Kreuz die Halbnahen/Nahen Einstellungen bei Dialogen übernehmen. Es gibt einige Außenschüsse, die klassisch im Hollywoodstil aufgenommen werden. Es wird dabei mit einer Totalen begonnen und immer enger gedreht bis man in der Szene ist.

7.2 Hausmeister Krause

7.2.1 Narration

Die Figurenkonzeption: Die Hauptfigur um die sich die Serie dreht, ist Hausmeister Dieter Krause, der das deutsche Spießbürgertum vertritt als wenn er es erfunden hätte. Seine größte Eigenschaft ist die Ordnung, die er stets mit erhobenem Zeigefinger durchgesetzt haben will. Darüber hinaus ist er ein intriganter, naiver und doppelmoralischer Zeitgenosse, der sein Umfeld durch seine augenscheinliche ordentliche Art in den Wahnsinn treibt. Er meidet gerne jeglichen Konflikt und hat Schwierigkeiten im Umgang mit Autoritätspersonen. Sein emotionaler Rückzugsort ist der Dackelclub, in dem er seit Jahren Mitglied ist. Diesen und seinen Hund stellt er sogar über seine Familie und lebt unter dem Motto „Alles für den Dackel“. Seine Frau Lisbeth hat sich den ehelichen Pflichten weitgehend entzogen und kümmert sich fürsorglich um den Haushalt. Sie ist eine ruhige und liebevolle Person, die die Untaten ihres Mannes in der Regel verzeiht. Dieter und Lisbeth haben zwei Kinder. Carmen und Tommy. Carmen ist eine typische Klischeeblondine mit flippiger 90er Jahre Kleidung. Sie konzentriert auf die materialistischen Dinge. Tommy ist der klassische Prolet. Er ist alternativ gekleidet, achtet wenig auf sein Äußeres, stellt sich gerne vor mit einer Frau zu schlafen und steht auf Action- und Gruselfilme. Seine Noten in der Schule sind mangelhaft bis ungenügend, dadurch wirkt er wie der stereotypische Loser. Neben Dieters Familie gibt es Herbert, der vor allem durch sein Stottern heraussticht. Herbert gehört zu Dieters Dackelclubkameraden und ist ungebildet und sehr leichtgläubig. Vor allem seine hoffnungslosen Annäherungsversuche bei Carmen und das Wohnen bei seiner Mutter lassen ihn auf den ersten Blick die Rolle des hoffnungslosen Verlierers spielen. Der letzte

im Geschehen ist Herr Makielski, der Vermieter des Hauses. Die meiste Zeit kämpft er gegen Dieters irrsinnigen Ordnungswahn und gegen dessen Unfähigkeit. Er ist gutgläubig und sieht über viele Dinge hinweg.

Die Figurenkonstellation: Im Mittelpunkt steht vor allem Dieter Krause, der es immer wieder schafft den Menschen in seinem Umfeld das Leben schwer zu machen. Dabei verliert er die Kontrolle über sein fehlerhaftes Verhalten und schadet am Ende nur sich selbst. Zu Herrn Makielski ist er zunächst unterwürfig und überfreundlich, jedoch sobald dieser den Raum verlassen hat, beginnt er über ihn zu lästern. Makielski steht sehr oft kurz davor Dieter eine besser bezahlte Ganztagsstelle im Haus anzubieten, allerdings entscheidet er sich immer wieder dagegen, da er wortwörtlich unter den Taten von Dieter zu leiden hat. Dieter ist seinem Dackelclub hörig. Er versucht auch dort durch militärischen Gehorsam besondere Auszeichnungen zu erlangen, dabei geht er sogar soweit, dass er seinen Kameraden und Freund Herbert immer hintergeht und ausnutzt. Diesen schiebt er gerne vor, wenn er sich wieder in unangenehme Situationen manövriert hat. Das Verhältnis zu seiner Familie ist oberflächlich und wenig emotional. Er versteht seinen Sohn nicht, verachtet seine Tochter und ignoriert seine Frau. Es geht sogar so weit, dass er in einer Episode den Geburtstag seiner Frau vergisst und den Namenstag seines Hundes ausgiebig feiert. Anders als bei „King of Queens“ gibt es keine tiefgreifenden Geschichten hinter den Figuren. Die Beziehungen untereinander verhalten sich konstruiert und weniger lebendig.

Die Erzählposition: Auch hier verhält sich die Erzählweise auktorial und geht kaum auf die innere Sichtweise der Figuren ein. Die Kamera erzählt wenig und beschreibt eigentlich nur die Situationen. Sehr selten werden Traumsequenzen von Dieter Krause oder seiner Frau erzählt. In seltenen Fällen wird aus der Sicht von Dieter erzählt, dies ist aber nur in wenigen Episoden der Fall.

Die Zeit: Die Erzählzeit ist auch hier länger als die erzählte Zeit, somit findet auch hier eine Zeitraffung statt. Die Zeit läuft also schneller ab. Ebenfalls werden auch hier Ellipsen eingebaut um das zu erreichen.

Dramaturgie und Plotstruktur: Die Exposition war sehr unterschiedlich. Je nach Anzahl parallel laufender Plots, lag die Anzahl der Einführungssequenzen bei zwei bis fünf. Wenn es mehrere Plots gab, waren es auch mehrere Sequenzen, die zur Einführung dienten. Der Anfang einer Episode lag ungefähr bei 5-8 Minuten, der Mittelpart 9-15

Minuten und das Ende lag bei 4-9 Minuten. Zum Höhepunkt kam es immer erst in den letzten Minuten und entstand meist aus den zusammenlaufenden verschiedenen Plots.

7.2.2 Komik

Die Komik in „Hausmeister Krause“ entsteht zu einem großen Teil auf der visuellen Ebene. Die Figuren tragen überspitzte Kostüme, die für ihre Stereotypen passend ausgesucht sind. Dieter Krause zeigt sich mit Cord Hut und Hausmeisterkittel und in seinem Dackelclub in militärischer Uniform. Carmen gleicht durch ihre bunte Kleidung und dem ganzen Modeschmuck einem Flittchen. Der Prolet Tommy kleidet sich wie ein lumpiger Gernegroß-Verbrecher. Lisbeth trägt das Kostüm der typischen Hausfrau mit Kopftuch und Schürze. Herr Makielski ist der Anzugträger unter den Protagonisten und verkörpert dadurch den größten Kontrast zu den anderen Figuren. Ebenfalls ein großer Kontrast und komödiantischer Aspekt in der visuellen Komik sind die Hippies aus dem ersten Stock, die Dieter Krause das Leben nicht einfach machen. Gestik und Mimik sind bei „Hausmeister Krause“ ebenfalls ein wichtiger Faktor der Komik. Durch Dieters laute und große Bewegungen lebt seine Figur in einer übertriebenen Komik. Er neigt dazu mit den Armen wild herum zu wedeln, wenn er aufgeregt ist oder seine Regeln durchsetzen möchte. Tommy und Carmen sind genau wie Dieter überzogene Figuren mit großer Gestik. Beide benehmen sich asozial und frevelhaft. Dies spiegelt sich sowohl in ihrer Haltung als auch in ihrer Sprache wieder. Der dialogische Part trägt ebenfalls einen großen Teil zur gesamten Komik bei. Durch die unterschiedliche Benutzung der Sprache der Figuren, entsteht ein lustiges dialogisches Potpourri an Dialekten und Umgangssprache. Die ausgewählte Sprache Herrn Makielskis steht im direkten Kontrast zu Dieters starkem Ruhrpottakzent. Tommy wählt die Sprache der Straße und trifft vulgäre Äußerungen und erfindet gerne Lautmalereien. Carmen spricht ebenfalls sehr umgangssprachlich und beleidigt gerne ihren Bruder. Lisbeth hingegen unterliegt nur ihrem Akzent und trifft ihre Wortwahl ohne irgendwelche Besonderheiten. Herbert stottert zwar sehr stark, weist jedoch sonst keinerlei Intelligenz oder Besonderheiten in seiner Sprache auf. Des Weiteren sind einige Wiederholungen von bestimmten Ausdrücken zu finden. So sagt Dieter z. B. immer wieder „sischer, sischer.“ und „zu gütig“. Tommy wird regelmäßig „Fetti“ von seiner Schwester genannt. Ein weiterer sogenannter „running gag“ ist, dass Herr Makielski am Ende immer derjenige ist, der unfreiwillig zum Opfer von Dieters Plänen wird.

7.2.3 Montage

Die Montage in „Hausmeister Krause“ bezieht sich hauptsächlich auf die zeitliche und rhythmische Dimension. Die Episoden werden, wie oben beschrieben, zeitraffend erzählt. Dies wird vor allem durch den Einsatz von Ellipsen erschaffen, die die nacheinander ablaufenden Plots trennen. Gelegentlich erkennt man auch in einigen Episoden Parallelmontagen, die aber eher weniger ihren Einsatz finden. Die Serie ist ruhig, fast langsam, geschnitten. Dies ist an der geringen Schnittfrequenz auf die Gesamtzeit zu erkennen. Bei ca. 24 Minuten Sendungslänge kommt „Hausmeister Krause“ auf ungefähr 10-14 Sequenzen. Die grafische und räumliche Dimension findet in dieser Serie kaum Beachtung. Es werden sehr selten „Establisher“ eingeschnitten, so dass der Zuschauer wenig über den Handlungsort erfährt. Auch bei einem Wechsel des Handlungsortes fehlt in der Regel der Einführungsschuss. Die Serie ist von ihrer Montage eher hölzern geschnitten. Dies unterstützt zwar das Leben der Figuren und vor allem den Charakter von Dieter Krause, ist jedoch auf Dauer ermüdend. Der Schnitt wird auch durch keinerlei technische Tricks aufgefrischt und bleibt in seiner Art konservativ und funktional.

7.2.4 Kameraästhetik

Zum größten Teil werden die Einstellungen Halbtotale und Amerikanisch verwendet. Dieter braucht wie auch Doug Heffernan viel Platz im Bild und daher beginnen die Auftritte von Dieter meist in einer Halbtotale. Nahe Einstellungen werden dann verwendet, wenn es emotionaler wird und die Mimik der Protagonisten entscheidend ist. Es wird jedoch auf Totale und Details verzichtet. Ebenso werden großen Bewegungen und freie Kameras vermieden. Die Sitcom wirkt sehr starr und beobachtend. Man hat das Gefühl, dass die Kamera nicht sehr viel zur Erzählung beiträgt und eigentlich nur dokumentiert.

7.3 Scrubs

7.3.1 Narration

Die Figurenkonzeption: Anders als bei „King of Queens“ oder „Hausmeister Krause“ setzen sich die Figuren aus einem Ensemble zusammen. Die Hauptcharaktere sind J.D., Christopher Turk (Turk), Carla Espinosa, Elliot Reed, Perry Cox, Bob Kelso und der Hausmeister. J.D., Turk und Elliot gehören zu den neuen, jungen Ärzten. J.D. ist ein tollpatschiger, moralisch korrekter und fleißiger junger Mann, der aus einer

verkorksten Familie kommt. Seine Mutter ist gestorben, sein Vater zeigt wenig Interesse an ihm und seinem Bruder und letzterer ist ein hoffnungsloser Verlierer. J.D. ist ein sehr emotionaler und sensibler Mensch, jedoch nicht sonderlich beziehungsfähig. Das zeigt vor allem sein unsicheres Auftreten und seine risikoscheue Art. Ein sehr wichtiges Merkmal von J.D. sind seine Tagträume, die er gerne minutenlang ausübt und den Unterschied zwischen Traum und Realität vergisst. An J.D.s Seite findet sich Turk, ein zukünftiger afroamerikanischer Chirurg, der das genaue Gegenteil von J.D. ist. Er ist eine selbstbewusste Person, die einen Hang zu starken Auftritten hat. Obwohl er eine große Stärke ausstrahlt, hat Turk auch eine sanfte Seite. Elliot ist die Dritte im Bunde der jungen Ärzte. Sie kommt aus gutbürgerlichen Verhältnissen und ist wie J.D. eine chaotische und wenig selbstbewusste Person. Sie leidet unter Neurosen und lässt sich schnell verunsichern. Genau wie J.D. ist auch sie beziehungsunfähig. Bei ihr liegt es jedoch an ihrem hohen Perfektionismus und das sie seit ihrem 5. Geburtstag ihre Hochzeit plant. Carla gehört zum Krankenschwesterteam und ist eine aufbrausende Persönlichkeit mit einem großen Selbstbewusstsein. Sie neigt zu mütterlichen Zügen und kann durchaus sehr kratzbürstig sein. Perry Cox ist einer der leitenden Ärzte und liebt es Menschen und vor allem seine Schüler zu quälen. Er ist ein sarkastischer Mensch mit dem permanenten Drang zur Ironie. Chefarzt Dr. Bob Kelso schärt sich nur um sich und sein Krankenhaus, dabei sind ihm sowohl die Menschen in seinem Umfeld als auch seine Patienten egal. Er nutzt seine Macht gerne aus um sein Leben so bequem wie möglich zu gestalten. Der letzte wichtige Protagonist des Ensembles ist der Hausmeister. Über ihn erfährt man im Grunde nicht viel. Sein Name bleibt die Serie über ein Geheimnis und auch über seine Familie oder Geschichte bekommt man keinen Einblick. Der Hausmeister hat J.D. auf dem Kieker und spielt ihm regelmäßig deftige Streiche. Gelegentlich bekommt man eine emotionale Seite zu spüren, jedoch weiß man nie ob sie echt ist oder nicht.

Die Figurenkonstellation: J.D. und Turk sind seit ihrer Collegezeit beste Freunde und teilen zunächst eine Wohnung. Die beiden verstehen sich blind und können sich sogar auf Distanz via „Gedankenübertragung“ verständigen. In ernsten Situationen stärken sie sich gegenseitig den Rücken. Diese Beziehung gehört wohl zu einer der wichtigsten in „Scrubs“. Eine weitere bedeutsame Beziehung ist die zwischen J.D. und Dr. Cox. J.D. sieht Cox als Vorbild und Mentor und möchte am liebsten sein Freund sein. Cox jedoch gibt J.D. Frauennamen und nennt ihn „Flachzange“. Er respektiert zwar J.D.s Arbeit und hält ihn für einen sehr guten Arzt, würde dies aber nie zugeben. In einigen Momenten öffnet sich Cox und man erlebt seinen weichen Kern. Die Einzige, die Cox weich bekommt ist Carla. Sie lässt sich von Cox nicht unterkriegen und kommandiert

auch diesen gerne mal rum. Er schätzt Carla und ihre Arbeit und lässt sie deswegen in Ruhe. Carla heiratet im Laufe der Serie Turk. Die beiden wohnen zunächst mit J.D. zusammen, weil sich die beiden Freunde schwer trennen können. An einem bestimmten Punkt zieht J.D. jedoch aus und lässt das junge Paar alleine weiter wohnen. Turk und Carla bekommen in der Serie zwei Kinder. Das, was bei Carla und Turk funktioniert, holpert bei J.D. und Elliot. Immer auf der Suche nach dem perfekten Partner finden die beiden zueinander und durchleben eine chaotische Beziehung. Von Freundschaft über eine Affäre bis hin zu einer Beziehung und einer bitteren Trennung, merken J.D. und Elliot, dass sie zwar für einander gemacht sind, aber nie den Weg zu einander finden werden. Den Hausmeister kann man als J.D.s Feind bezeichnen. In der ersten Folge stellt J.D. ihm einen Streich und seit dem hasst der Hausmeister den Arztassistenten. Dr. Kelso will niemandes Freund sein und auch keine Probleme anderer hören. Der Einzige, der ihm die Stirn bieten kann, ist Dr. Cox. Das Verhältnis der beiden ist angespannt und hasserfüllt.

Die Erzählposition: Die gesamte Sitcom wird aus J.D.s Sicht erzählt. Die Kamera, die zu Beginn fast jeder Episode bei J.D. bleibt, wirkt objektivierend und der Zuschauer bekommt den Eindruck, dass es sich nur um J.D. handeln würde. Diese Art der Kameraführung und der Einsatz eines Voice-Overs (J.D.s Stimme) ergeben zusammen einen Ich-Erzähler. Die Off-Stimme leitet jede Episode ein. Das hat den Vorteil, dass der Zuschauer schneller ins Geschehen findet. Am Ende einer Episode erklingt die Stimme wieder und zieht ein Fazit. Zwischendurch spricht J.D.s Gedankenstimme zu ihm und rät ihm immer wieder Dinge nicht zu tun oder ermutigt ihn in seinen Taten. Unterstützt wird der Ich-Erzähler durch die Betitelung der Episoden. Diese beginnen im Deutschen in der Regel mit „Mein“ oder „Meine“. In einem seltenen Fall beginnt eine Episode mit „Ihre“ („Ihre Geschichte“). Ab Staffel 9 beginnen die Folgen alle mit „Unser“. Das liegt daran, dass J.D. aus der Serie aussteigt und ein neues Ensemble entsteht.

Die Zeit: Die Zeit wird auch hier gerafft erzählt. Das bedeutet, dass die erzählte Zeit kürzer ist als die Erzählzeit. Jedoch werden bei „Scrubs“ gerne Tricks auf der Zeitebene eingesetzt. J.D. lebt gerne in Tagträumen und somit werden sehr häufig Traumsequenzen eingebaut, die die erzählte Zeit verlangsamen. In der Episode „Mein Kuchen“ spielen die Filmemacher mit der Zeitlupe und dem Zeitraffer während eines Streits zwischen J.D. und seine Freundin. Hier werden Ewigkeit und Kurzlebigkeit miteinander verschmolzen.

Dramaturgie und Plotstruktur: „Scrubs“ unterliegt der klassischen 3-Akt-Struktur. Der Anfang wird immer von J.D.s Gedankenstimme eingeleitet und liegt zwischen drei bis

sieben Sequenzen bis maximal 6 Minuten. Episodenabhängig ist die Reihenfolge und Vorstellung der Plots. Sie werden entweder hinter einander oder parallel zueinander etabliert. Der Vorspann dient hier als Abgrenzung zwischen den Einführungssequenzen und dem Hauptteil. Der Mittelteil umfasst in etwa 10-19 Sequenzen und variiert sehr stark in seiner Länge. Dieser liegt bei 10-16 Minuten. Die Plots werden in bestimmten Episoden nicht nur nach einander erzählt, sondern oft zusammengestrickt um einen besseren Übergang der Plots zu schaffen. Zum Ende sind es drei bis sechs Sequenzen, die ungefähr bei 3-6 Minuten liegen. Die Plots werden von J.D. im Off zusammengefasst, so dass ein Fazit am Ende jeder Episode entsteht.

7.3.2 Komik

Die Ebene der Komik in „Scrubs“ ist zweigeteilt. Durch J.D.s tollpatschige Art entsteht das Komische auf der visuellen Ebene. Seine Tagträume und Fantasien, die meist übertrieben veranschaulicht werden sind ein weiteres Indiz für die visuelle Komik. Des Weiteren fallen einige Episoden aus dem Schema von „Scrubs“. Zum Beispiel die Episode „Mein Musical“. Sie sticht dadurch heraus, dass die ganze Folge über gesungen und getanzt wird, was zur Folge hat, dass die visuelle Komik in dieser Episode sehr offensiv ist. Der zweite wichtige Teil der Komik ist der dialogische. Dr. Cox' sarkastischer Umgang mit seinen Schülern und seine direkte und ironische Art sind maßgeblich an der dialogischen Komik beteiligt. Er findet immer wieder neue Frauennamen für J.D. und auch für andere Protagonisten erfindet er gerne neue Spitznamen. Bob Kelso sticht durch seine ignoranten Sprüche heraus und lässt jeden im Regen stehen, der seine Hilfe gebrauchen könnte. Zu dem peinigt er seinen Assistenten und Rechtsanwalt Ted regelmäßig. Die einzelnen Dialoge werden mit überspitzter Mimik und Gestik unterstützt. Elliot Reed zeigt ihre Komik durch ihre naive und schusselige Art ebenfalls auf der dialogischen Ebene. Wenn sie in Rage gerät, wird ihre Stimmlage wesentlich höher und sie beginnt zu quietschen. Elliot wirkt in vielen Situationen wie ein trauriger Clown. Carlas Komik verläuft ebenfalls auf der dialogischen Ebene. Meistens geht es bei ihr um die Diskussionen mit ihrem Mann Turk. Da sie die Hosen in dieser Beziehung an hat und diesen Umstand auch gerne zeigt, kommt es immer wieder zu Grundsatzdiskussionen zwischen den beiden. Turk verliert in der Regel, was ihn zum ewigen Pantoffelhelden macht. Seine Figur ist ähnlich der von J.D. Er beweist eine ebenso präsente visuelle Komik wie auch eine dialogische. Der Hausmeister kombiniert die dialogische, visuelle und situative Komik. Durch sein ewiges Spiel mit J.D. fallen ihm immer wieder neuen Gags ein, die er an J.D. ausübt.

7.3.3 Montage

Um die Zeit besser erzählen zu können, greift die Montage bei „Scrubs“ sehr häufig auf unterschiedliche Trickblenden zurück. Zum Beispiel werden Kamerafahrten hinter ein Objekt verwendet um eine Sequenz zu beenden und um die nächste mit einer Kamerafahrt derselben Richtung hinter einem Objekt hervorkommend zu beginnen. Des Weiteren werden auch viele Auf- und Abblenden benutzt. Speziell in den Traumsequenzen finden sich solche Blenden wieder. Um Zeit einzukürzen werden auch hier Ellipsen im Schnitt verwendet. Die zeitliche Dimension spielt hier somit eine sehr große Rolle. Bezüglich der räumlichen Dimension wird häufig die Parallelmontage angewandt. Gut zu beobachten waren auch diverse „Match-Cuts“, die dazu benutzt wurden schnell von einem Plot in den nächsten zu kommen. Die Dynamik in „Scrubs“ ist sehr hoch. Dies erkennt man deutlich an der Summe der Sequenzen, die zwischen 25 und 30 liegt. Dabei dauert jede kaum eine Minute. Gelegentlich werden „Establisher“ eingesetzt um das Krankenhaus oder andere Handlungsorte zu etablieren. Neben der dramaturgischen Struktur enthält „Scrubs“ auch eine technische. Man erkennt klar, dass ab der Hälfte der Laufzeit eine Schwarzblende zum Einsatz für einen Werbeblock eingebaut wurde.

7.3.4 Kameraästhetik

„Scrubs“ verwendet überwiegend halbnahе Einstellungen. Teilweise werden bei emotionalen Dialogen auch große Einstellungen benutzt um eine gewissen Intimität der Protagonisten zu zeigen. Die Amerikanische ist ebenfalls eine beliebte Einstellung, wohin gegen die Totale und Halbtotale nur bei „Establishern“ eingesetzt werden. Die dialogische Komik geschieht also hauptsächlich nur in den halbnahen Schüssen. In der Großen sieht man oft J.D. und seine Tagträume. Dies wird durch die selten eingesetzte Einstellung noch mehr herausgehoben. Für bestimmte „Match-Cuts“ werden auch gerne Detailaufnahmen genommen.

7.4 Türkisch für Anfänger

7.4.1 Narration

Die Figurenkonzeption: In „Türkisch für Anfänger“ dreht es sich hauptsächlich um die Beziehung von Lena und Cem, aber ähnlich wie bei „Scrubs“, lebt diese Sitcom ebenfalls durch ein Ensemble an Protagonisten. Lena Schneider ist ein junges, heranwachsendes Mädchen in Berlin und durchlebt gerade alle klassischen Phasen der Pubertät.

Sie wirkt sehr selbstbewusst, manövriert sich aber durch ihre voreiligen Entschlüsse oft in unangenehme Situationen aus denen sie ohne fremde Hilfe meist nicht entfliehen kann. Ihre Mutter Doris ist dabei nur bedingt behilflich. Lenas beste Freundin ist Kathi, die zu Beginn der Serie auf Grund eines Auslandsaufenthaltes nie persönlich erscheint, sondern nur als Ansprechpartner für Lenas Videoaufzeichnung dient. Obwohl sie sich auch gerne mal streiten, unterstützen sie sich gegenseitig und bekräftigen sich in ihren Taten. Während Lena sich durch die Tücken des jugendlichen Alltags schlägt, kämpft Doris mit dem älter werden. Die Psychologin mit Dokortitel will es nicht wahr haben, dass ihre Tage als Teenager gezählt sind. Die meiste Zeit beschäftigt sich Doris mit spirituellen Gruppentreffen und antiautoritärer Kindererziehung. Gerne wäre sie noch mal 20, was man daran merkt, dass sie oft eigenwillig gekleidet ist und eine pseudo moderne Sprache einschlägt. Doris war noch nie verheiratet und lebt mit den Kindern allein bis sie auf die Öztürks trifft. Nils „Nille“ Schneider ist der Dritte im Bunde der Schneiders. Er ist der jüngere Bruder von Lena und hoch intelligent. Ab der Mitte der zweiten Staffel geht er auf ein Internat für Hochintelligente in die Schweiz. Familie Öztürk voran steht der Vater Metin Öztürk, ein Kriminalpolizist aus Berlin. Metin verkörpert das deutsche Spießbürgertum und liebt Recht und Ordnung. Seine Frau ist früh an Krebs gestorben und seither ist er alleinerziehender Vater von zwei Kindern. Cem ist ein Macho durch und durch. Seine Leidenschaft ist es Rapmusik zu hören, die Schule zu schwänzen, Frauen hinterher zu eifern, Chaos zu stiften und alles am liebsten mit seinem gutgläubigen Freund Costa. Seine Schwester Yagmur hingegen ist eine streng gläubige Muslimin, die sehr viel auf die Hausarbeit gibt. Yagmur hat den Tod ihrer Mutter noch nicht verkraftet und betet regelmäßig zu ihr. Costa ist Cems bester Freund und hat einen schweren Sprachfehler. Sein Stottern macht jegliche Kommunikation mit ihm zu einer Herausforderung. Weitere Figuren der Serie sind der Vater von Doris Hans-Hermann oder auch „Hermi“, der nach der ersten Staffel bei Doris und Metin einzieht, weil er für seine erfolgreiche Knopffabrik Insolvenz anmelden musste. Der alt-deutsche und konservative Großvater von Lena ist voreingenommen und hegt stets Vorurteile gegen Ausländer. Zu guter Letzt gibt es noch Doris Schwester Diana, die Englisch und Mathematiklehrerin von Lena und Cem und Lieblingstochter von Hermi. Sie ist eine sehr romantisch veranlagte Person, die immer auf der Suche nach dem Traumprinzen ist.

Die Figurenkonstellation: In „Türkisch für Anfänger“ gibt es grundsätzlich zwei wichtige Beziehungen. Die Beziehung zwischen Lena und Cem und die von Doris und Metin. Die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe der Schneiders und Öztürks geben diesen Beziehungen die nötige Spannung. Nachdem sich Doris und Metin kennengelernt

und sich ineinander verliebt haben, entschließen sie zusammen zu ziehen. Lena hat zunächst eine große Abneigung gegen Cem. Dieser kann Lena zu Beginn auch nicht leiden. Lenas bisherige Beziehung geht in die Brüche, da sich Lena zu bedrängt fühlt. Auf der Suche nach der großen Liebe fängt sie an sich selbst zu entdecken und vor allem was sie am anderen Geschlecht anspricht. Cems raue Art fängt an Lena zu gefallen und sie merkt, dass sie beginnt sich in ihn zu verlieben. Auf der anderen Seite begreift Cem, dass Lena mehr für ihn ist als nur eine Stiefschwester. Beide entwickeln ernsthafte Gefühle für einander, machen sich das Leben dadurch jedoch nicht leichter. Am Ende finden sie zu einander und bekommen sogar ein gemeinsames Kind. Cem entwickelt sich dadurch zu einem verantwortungsvollen jungen Mann, der eine Ausbildung zum Polizisten beginnt. Die Beziehung zwischen Metin und Doris verläuft derweil anders turbulent. Während Doris weiterhin auf dem Weg des Alternativen und freien Denkens wandert, möchte Metin nichts lieber als eine konservative Ehe führen und gemeinsam mit ihr und den Kindern eine Familie gründen. Doris hat jedoch Panik vor einer Hochzeit. Metin und ihr Umfeld bringen sie im Laufe der Serie zu Vernunft und Beruhigung. Eine weitere, nicht unwichtige, Beziehung herrscht zwischen Yagmur und Costa. Costa tut sich schwer daran Yagmur seine Gefühle zu beweisen. Zum einen steht Cem im Weg, der seine Schwester vor jedem Verehrer beschützen will und zum anderen kommt ihm sein Sprachfehler in die Quere. Yagmur findet er sei ungebildet und ein Flegel. Im weiteren Verlauf der Serie bemerken die beiden, dass Costas Stottern aufhört, sobald Yagmur ihn berührt. Ein romantisches Verhältnis mit vielen prekären Facetten entwickelt sich. Hermi hält Doris für unfähig eine Familie zu gründen. Diana ist zu dem auch noch seine Lieblingstochter, was die Beziehung zu Doris zunächst nicht leichter macht. Nach einer Aussprache und der Tatsache, dass Hermi nun pleite ist, kommt das Vater Tochter Verhältnis wieder ins Reine. Doris und Diana sind zwar Schwestern, aber auch hier entwickelt sich das Verhältnis erst langsam zum Guten. Beide sind sehr unterschiedlich, dennoch stärken sie sich gegenseitig und helfen sich durch schwierige Phasen hindurch. Lenas Verhältnis zu ihrer Tante und ihrem Großvater beruht sich eher auf Gleichgültigkeit. Lena hält nicht viel vom gemütlichen Beisammensein der Familie.

Die Erzählposition: „Türkisch für Anfänger“ wird wie „Scrubs“ aus der Ich Perspektive von Lena erzählt. Zu Beginn jeder Episode spricht Lena eine neue Erkenntnis aus ihrem bisherigen Leben in ihre Videokamera, die als Tagebuch dient. Sie spricht dabei immer ihre beste Freundin Kathi an. Hierbei fasst sie zum einen die vergangenen Geschehnisse zusammen und leitet die neue Episode ein, in dem sie teilweise auf mögliche Ereignisse vorgreift. Des Weiteren hört man in den Episoden Lenas Gedanken, die

aus dem Off heraus Situationen, Reaktionen und Umstände kommentieren. Die Kamera bleibt im Moment der Off Stimme bei Lena. Die Ich-Erzählweise wird auch bei „Türkisch für Anfänger“ durch die Benennung unterstützt. Die einzelnen Episoden beginnen alle mit „Die, in der...“, was ausgeschrieben bedeuten soll „Die Episode, in der...“. Der Zuschauer soll so das Gefühl bekommen, dass Lena die Episoden vorliest. Erkennbar ist dies daran, dass es einige Episodentitel gibt, die explizit auf Lena hinweisen. So zum Beispiel die Episode „Die, in der ich mich für meine Familie schäme“ oder „Die, in der ich Mama wahnsinnig mache“.

Die Zeit: Auch hier wird zeitraffend erzählt. Es werden Ellipsen eingebaut um die erzählte Zeit zu verkürzen. Gelegentlich gibt es auch hier Traumsequenzen von Lena, die die Zeit verlangsamen. In den romantischen Sequenzen zwischen Lena und Cem wird häufig auch die Zeitlupe eingesetzt um die Zeit länger zu erzählen.

Dramaturgie und Plotstruktur: Die Einführung liegt stets zwischen 2- 3 Minuten und bestand aus einer Sequenz, die jedoch ein Großteil an Figuren eingebunden hat. Nach der Einführung folgen der Vorspann und die Titelmusik. Der Hauptteil besteht je nach Anzahl der Plots, zwischen 14–17 Sequenzen und dauerte in der Regel 16–18 Minuten. Das Ende besteht aus 5-8 Sequenzen und endet nach 5 Minuten mit einem sogenannten „Cliffhanger“. Es gibt also kein abschließendes Ende, sondern nur eine Überleitung in die nächste Episode. Im gewissen Abstand werden sogar Ausschnitte der nächsten Folge gezeigt.

7.4.2 Komik

Hauptsächlich entsteht die Komik situativ. Lena manövriert sich und ihr Umfeld in unangenehme Situationen bei denen der Fremdschämfaktor sehr hoch angesetzt wird. Cems Stärke ist die dialogische Komik. Seine Sprüche sind oft beleidigend, aber kreativ. Wenn er unbeobachtet ist, lässt er seine harten Hüllen fallen und wirkt unbeholfen. Lena und Cem duellieren sich gerne mit Wortwitzen und deutsch-türkischen Streitereien. Doris und Metin unterliegen ebenfalls der dialogischen Komik und diskutieren über Erziehungsstrategien und Lebenseinstellungen. Auf der visuellen Ebene bewegt sich die Serie ebenfalls sehr intensiv. Immer wieder entwickeln sich schräge Situationen, in denen sich eine der Protagonisten im Mittelpunkt des Komischen aufhält. Hermi akzentuiert die Komik in „Türkisch für Anfänger“ durch sowohl dialogische als auch visuelle Momente. Durch seine Abneigung gegen die türkischen Mitbewohner entstehen immer wieder sarkastische Sprüche und Handlungen seinerseits. Cem und Costa kombinie-

ren ebenfalls dialogische und visuelle Komik miteinander. Sie stellen Unfug an und versuchen Geheimnisse der anderen Figuren aufzudecken, dabei glänzen beide nicht gerade mit Intelligenz und stehen sich gegenseitig im Weg. Costas Stottern ist dabei als dialogisches Mittel sehr wertvoll. Die Kamera wechselt dabei in ihren Einstellungsgrößen und unterstützt je nach Situation die Komik. Mehr unter dem Punkt 7.4.4.

7.4.3 Montage

Die zeitliche Dimension spielt auch in „Türkisch für Anfänger“ eine sehr wichtige Rolle. Durch Wischblenden werden die Übergänge zwischen den einzelnen Szenen schneller erzählt und somit die Zeit gerafft. Durch die hohe Anzahl der Sequenzen entsteht eine sehr große Dynamik. Kaum eine Sequenz dauert länger als eine Minute. Die Serie hat somit eine sehr hohe Schnittfrequenz, die durch viel Trickblenden ergänzt wird. Eine Parallelmontage ist ebenfalls durch die Wischblenden gekennzeichnet. Speziell bei mehreren Plots kommt sie zum Einsatz. Um die Zeit zu verkürzen werden auch hier Ellipsen verschnitten. Immer wieder werden auch „Establisher“ eingebunden. Meistens handelt es sich hierbei um das Haus der Patchwork-Familie. Eine technische Struktur ist nicht zu erkennen. Die Serie lief auf den öffentlich-rechtlichen Sendern, daher gibt es keine Werbeblocks. Zwischen den Szenen werden Bilder aus Berlin gezeigt. Gelegentlich werden diese auch im Zeitraffer gezeigt um auch hier die erzählte Zeit schneller zu erzählen. Des Weiteren werden Auf und Abblenden am Anfang und am Ende der Episoden verwendet.

7.4.4 Kameraästhetik

Die Sitcom benutzt alle gängigen Einstellungen. Die Bilder von Berlin, die als Zwischenelemente benutzt werden, sind meist in Supertotalen gedreht. Für die „Establisher“ wird eine klassische Totale verwendet. Die Szenen im Wohnzimmer und der Küche sowie in der Schule werden zunächst in Halbtotalen etabliert und dann immer näher auf den Dialog aufgelöst. Intimere Dialoge werden in Nahen erzählt. Die übrigen Dialoge jedoch in Halbnahen. Die Kamera ist nicht statisch, sondern stets bewegt und atmend. Es werden Reißschwenks und Zooms eingebaut um die Dynamik zu erhöhen und bestimmte Objekte zu fokussieren. In seltenen Fällen werden sogar Detail Einstellungen gebraucht. Die Kamera unterstützt die Komik durch eine szenische Inszenierung und freie Bewegung im Raum. Dabei verhalten sich die Einstellungsgrößen je nach Intensität der Komik. Wenn die Situation extrem wird, werden die Einstellungsgrößen immer näher. Die meiste Zeit funktioniert die visuelle Komik jedoch in der Amerikanischen oder Halbnahen. Eine zusätzliche Kameraeinstellung ist die Videokamera

von Lena. Während sie in ihr Videotagebuch spricht, blickt der Zuschauer aus der Sicht der Kamera, dabei wird der typische 16mm Filmlook durch einen Videolook durchbrochen.

8 Gegenüberstellung

Die Figurenkonstellation ist grundsätzlich in allen Sitcoms gleich bis auf „Scrubs“. Während „King of Queens“, „Hausmeister Krause“ und „Türkisch für Anfänger“ die Familie im Mittelpunkt thematisieren, behandelt „Scrubs“ einzelne Schicksale. „Scrubs“ ist daher auch die einzige reine Ensemble Sitcom in dem Vergleich. Man erkennt auch, dass die amerikanischen Sitcoms eher unkonventionelle Familienkonstellationen aufzeigen. Die deutschen Formate hingegen charakterisieren in beiden Serien die klassische Konstellation einer Familie. Vater, Mutter, Tochter und Sohn werden sowohl bei „Hausmeister Krause“ als auch im Doppelpack bei „Türkisch für Anfänger“ konzipiert. Dabei ähneln sich die Figureneigenschaften aller Sitcoms. In keinem Format gibt es konstant starke Figuren, jeder Charakter weist Schwächen und spezielle Züge auf, die eine jede Figur interessant gestalten. Die Figuresituation lässt sich am Typus der Sitcoms unterscheiden. Bei den Studio-Sitcoms bleiben das Verhältnis der Protagonisten untereinander und die einzelnen Charakteristika über alle Staffeln konstant. Lediglich neue Umstände kommen hinzu. Bei den beiden On-Location-Sitcoms entwickeln sich die Figuren stets weiter. Sie werden erwachsen, heiraten, bekommen Kinder und lassen den Zuschauer am Serienende erkennen, dass die Geschichte der Figur zumindest für die Serie endgültig beendet wurde.

Die Erzählposition lässt sich ebenfalls gut auf den Sitcom Typ kategorisieren. Bei den Studio-Sitcoms erkennt man deutlich den auktorialen Erzähler, unterstützt durch die objektivierende Kamera anhand der teils vorgreifenden und voraus erzählenden Einstellungen. Bei den On-Location Sitcoms wird ein Ich – Erzähler verwendet, der sich bei „Türkisch für Anfänger“ durch das Element des Videotagebuchs und einem Off-Sprecher direkt an den Zuschauer wendet und bei „Scrubs“ nur durch einen Off-Sprecher als Gedankenstimme funktioniert.

Die Erzählzeit ist in allen Sitcoms gerafft. Überwiegend werden hierfür Ellipsen verwendet. „Scrubs“ und „Türkisch für Anfänger“ benutzen sehr häufig Effektblenden um die erzählte Zeit zwischen den einzelnen Sequenzen zu kürzen.

Alle vier Sitcoms bewegen sich bei der Montage hauptsächlich in der zeitlichen Dimension. Dies wird grundlegend durch den Einsatz von Ellipsen bewirkt. Die rhythmische Dimension weist zwischen den verschiedenen Sitcom Typen Unterschiede auf. „King of Queens“ und „Hausmeister Krause“ sind ruhig bis langsam geschnittene Sitcoms. Dies ist vor allem daran zu erkennen, dass die Sequenzen länger auserzählt sind und weniger untergeschnitten werden. Bei „Türkisch für Anfänger“ und „Scrubs“ erkennt man eine hohe Schnittfrequenz, bedingt durch kurze Sequenzen mit einer Maximallänge von einer Minute.

Die Verwendung von Kameraeinstellungen lässt sich ebenfalls anhand der Sitcom Typen unterscheiden. Studio-Sitcoms sind auf Grund ihres bühnenhaften Aufbaus eingeschränkter in der Vielfalt unterschiedlicher Kameratechniken. Zu den Haupteinstellungen der hier betrachteten Studio-Sitcoms gehören die Totale, Halbtotale, Amerikanische, Halbnahe und selten die Nahe und Detail. On-Locations-Sitcoms sind spielfilmartiger aufgelöst und daher auch in ihrer Kameraführung losgelöster. Zu den Haupteinstellungen der hier genannten On-Location-Sitcoms gehören die Totale, Halbtotale, Amerikanische, Halbnahe, Nahe, Detail und in einigen Fällen, besonders bei den „Establishern“ in „Türkisch für Anfänger“, auch die Supertotale.

Den größten Unterschied unter den herangezogenen Sitcoms macht die Komik. Hierbei erkennt man zunächst, dass alle zwar ihren Schwerpunkt der Komik auf den dialogischen Teil legen, jedoch fällt der Inhalt unterschiedlich aus. „King of Queens“ setzt dabei überwiegend auf Gefühlsausbrüche und Übertreibungen. Dabei entstehen viele Meinungsverschiedenheiten und unglückliche, missverständliche Situationen einer Ehe. Die visuelle Ebene zeichnet sich vor allem in den breit geschaukelten Leistungen des Hauptdarstellers Kevin James ab, dessen Gestik und Mimik einen hohen unterhaltungswert haben. Die dialogische Komik bei „Hausmeister Krause“ bezieht sich hauptsächlich auf Wortspiele und Missverständnisse. Die Figuren interagieren weniger miteinander als bei „King of Queens“. Hier weisen jedoch die Charaktere durch ihr Erscheinungsbild eine starke visuelle komische Seite auf. „Scrubs“ überzeugt sowohl mit einer präsenten dialogischen Komik, die sich sehr massiv auf Ironie und Sarkasmus konzentriert, als auch durch eine überspitzte visuelle Komik durch die Umsetzung fantasiehafter Traumsequenzen. „Türkisch für Anfänger“ ist sehr identisch zu „Scrubs“. Auch hier bekommt der Zuschauer sowohl ironische und sarkastische Dialoge, als auch überspitzte, visuelle Komik.

Die Zusammenfassung findet sich noch einmal in folgender Tabelle wieder:

Tabelle 1: Zusammenfassung der Gegenüberstellung

	King of Queens	Hausmeister Krause	Scrubs	Türkisch für Anfänger
Figurenkons- tellation	Familie steht im Mittelpunkt	Familie steht im Mittelpunkt	Ensemble	Familie steht im Mittelpunkt
Erzählposition	Auktorial Objektivierende Kamera	Auktorial Objektivierende Kamera	Ich – Erzähler Objektivierende Kamera	Ich – Erzähler Objektivierende Kamera
Zeit	Überwiegend gerafft durch Ellipsen	Überwiegend gerafft durch Ellipsen	Überwiegend gerafft durch Effektblenden	Überwiegend gerafft durch Effektblenden
Dramaturgi- sche Struktur	Drei Akte	Drei Akte	Drei Akte	Drei Akte mit Cliffhanger am Ende
Technische Struktur	Drei Akte	Nicht erkennbar	Zwei Akte	keine
Figureneigen- schaften	Figuren mit Schwächen und Besonderheiten	Figuren mit Schwächen und Besonderheiten	Figuren mit Schwächen und Besonderheiten	Figuren mit Schwächen und Besonderheiten
Figuren - Situ- ation	konstant	konstant	Entwicklung	Entwicklung
Montagedi- mensionen	Hauptsächlich zeitlich, rhythmisch (ruhig)	Hauptsächlich zeitlich, rhythmisch (langsam)	Hauptsächlich zeitlich, gelegentlich räumlich rhythmisch (schnell)	Hauptsächlich zeitlich, rhythmisch (schnell)
Komik	Dialogisch: Streitereien und Geschichten, Übertreibung Visuell: Mimik und Gestik	Dialogisch: Wortspiele, Übertreibung Visuell: Slapstick	Dialogisch: Ironie, Sarkasmus, Träume, Wortwitze Visuell: Mimik und Gestik, Slapstick	Dialogisch: Streitereien und Geschichten, Wortwitze, Ironie, Sarkasmus Visuell: geringfügig Slapstick
Einstellungs- größen	Total, Halbtal, Amerikanisch, Halbnah, selten nah	Halbtal, Amerikanisch, Halbnah, selten nah	Total, Halbtal, Amerikanisch, Halbnah, Nah, Detail	Supertal, Total, Halbtal, Amerikanisch, Halbnah, Nah, Detail

9 Umfrage

Um ein relevantes Ergebnis der Frage zu erzielen ob deutsche oder US-amerikanische Sitcoms beliebter beim deutschen Publikum sind, ist es eigentlich wichtig die Erstein-schaltquoten zu kennen, da diese jedoch leider nicht recherchierbar waren, wurde sich dazu entschieden eine gezielte Umfrage zu erstellen. Ein weiterer entscheidender Grund für diese Umfrage ist der Mangel an aktueller Literatur um ein adäquates Ergebnis heraus arbeiten zu können. Die Grundlagen für diese Umfrage wurden in den vorangegangenen Kapiteln geschaffen. Die Umfrage soll zu Beginn das Bewusstsein der Zuschauer über die herangezogenen Sitcoms darlegen um nachfolgend auf deren bewussten Einschalten hinzudeuten. Im weiteren Verlauf der Umfrage wird die These behandelt welches Land nach Meinung der Deutschen die attraktiveren Sitcoms produziert. Es gab die Möglichkeit mehrere Antworten pro Frage anzukreuzen. Insgesamt nahmen 84 Teilnehmer an der Umfrage teil. Diese bestanden sowohl aus männlichen als auch weiblichen Probanden im Alter zwischen 23 und 40 Jahren.

Die erste Frage zielte darauf ab einen Überblick zu verschaffen wie bekannt die analysierten Sitcoms sind. „Bekannt“ bedeutet hierbei, ob man von der Serie schon mal gehört hat, bzw. sich bewusst ist, dass sie im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde. 100% der Befragten stimmten für „King of Queens“, 96,8% für „Scrubs“, 90,3% für „Hausmeister Krause“ und 74,2% für „Türkisch für Anfänger“.

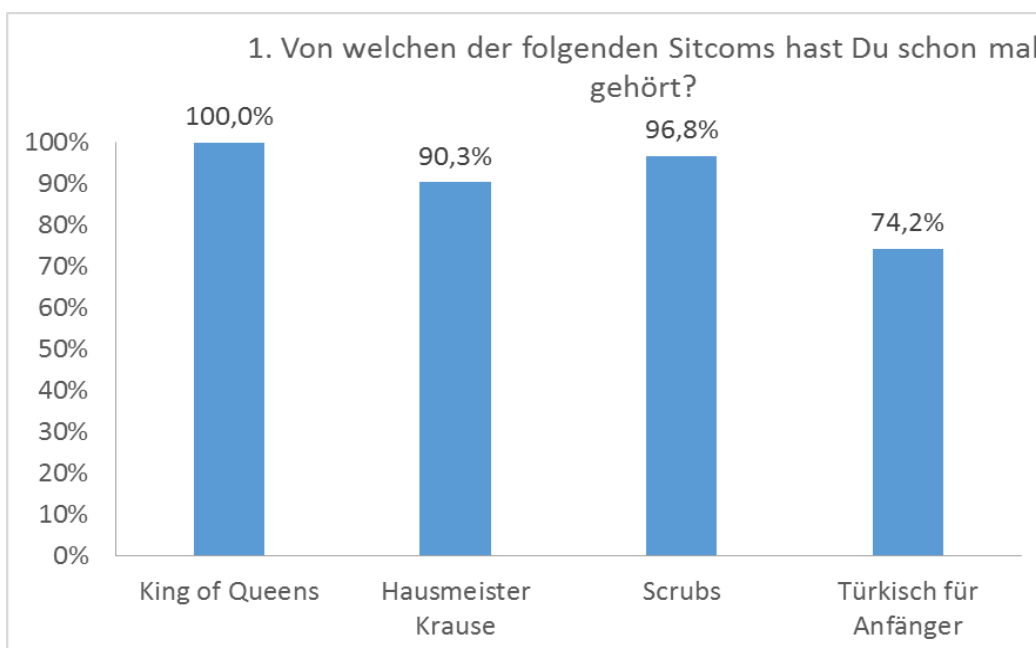


Abbildung 155: Frage 1 der Umfrage

Auf die Frage welche der betrachteten Sitcoms bereits bewusst eingeschaltet wurden, antworteten 78,6% der Befragten jeweils für „King of Queens“ und „Scrubs“. 57,1% für „Hausmeister Krause“ und nur 14,3% für „Türkisch für Anfänger“. Hierbei wird deutlich, dass bereits schon jetzt die US-amerikanischen Sitcoms in der Popularität der Deutschen vorne liegen.

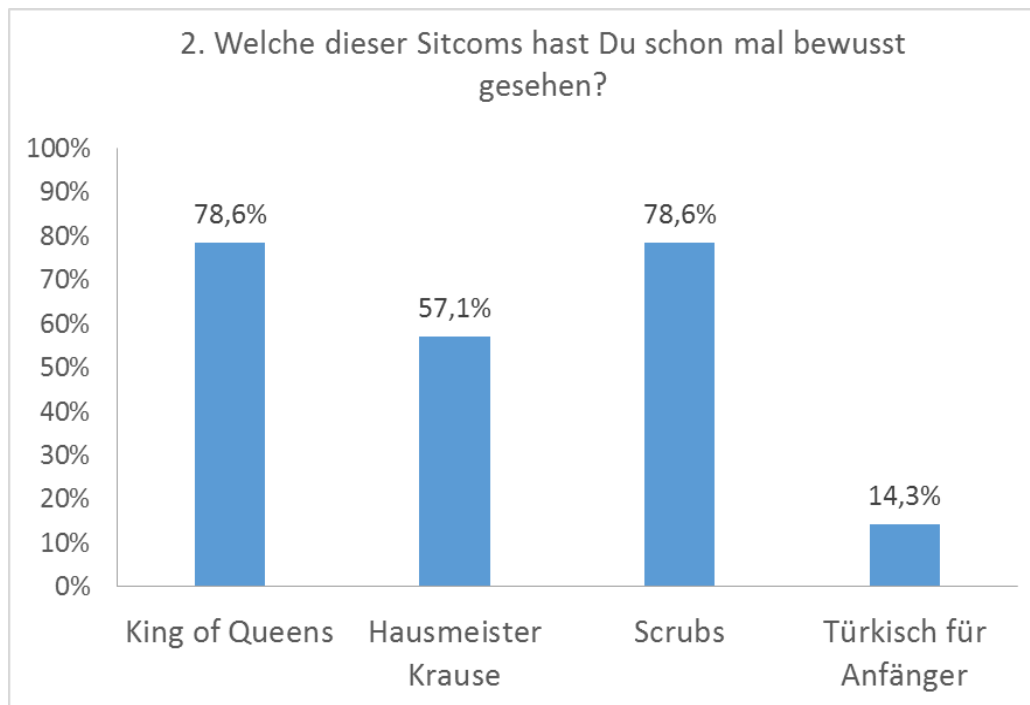


Abbildung 166: Frage 2 der Umfrage

Darauffolgend wurde die Frage gestellt, welche Sitcom man sich bewusst wiederholt ansehen würde. 74,1% würden sich „Scrubs“ erneut ansehen, 51,9% schalten noch mal bei „King of Queens“ ein, 18,5% bei „Hausmeister Krause“ und 11,1% bei „Türkisch für Anfänger“. Das deutsche Publikum schaltet die US-amerikanischen Sitcoms im Vergleich zu den deutschen lieber erneut ein. Bereits hier zeichnet sich eine Tendenz ab welche Produktionen beim deutschen Publikum als attraktiver und beliebter erscheinen.

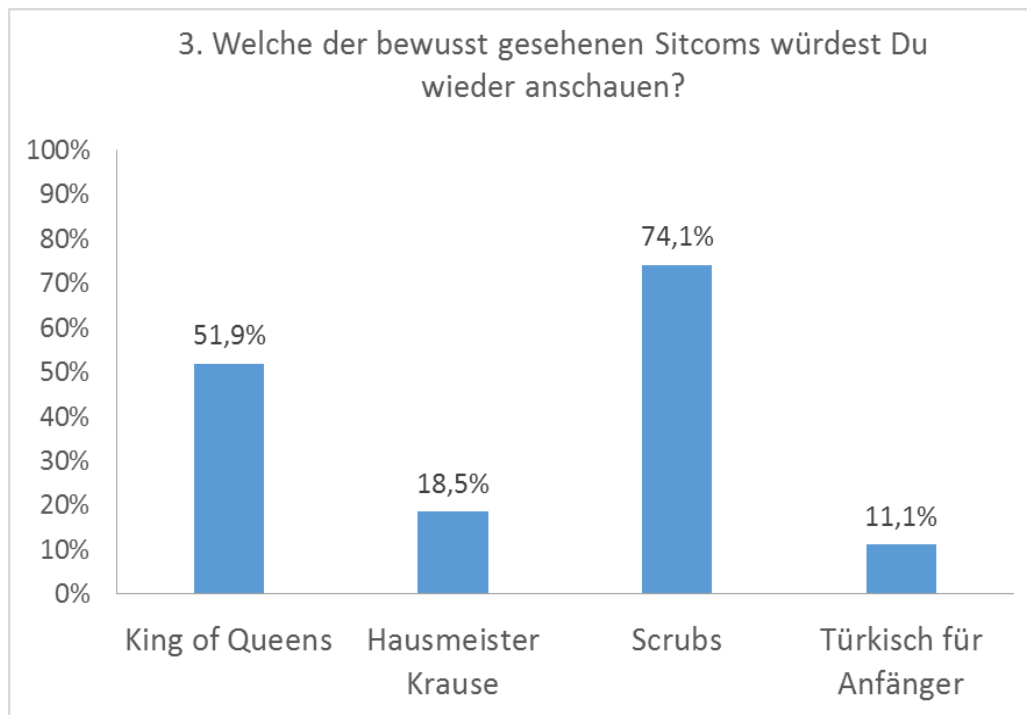


Abbildung 177: Frage 3 der Umfrage

Die nächste Frage zielte direkt auf den Content und die Technik. Die Probanden sollten wählen, was ihnen an den gesehenen Sitcoms besonders gefallen hat. Dabei wurde die Frage nach Geschichten, Komik/Gags, Charakteren und Umsetzung (Kameraführung, Szenenbild, Kostüme, etc.) unterteilt. Je 88,5% fanden die Komik und die Charaktere am interessantesten, 42,3% die Geschichten und nur 26,9% interessierten sich für die technische Umsetzung. Das Ergebnis dieser Frage zeigt deutlich, dass es dem Publikum nicht unbedingt auf die technische Umsetzung einer Sendung ankommt, sondern viel mehr auf den Inhalt und die Figuren. Unter Berücksichtigung der Ergebnisse der vorausgegangenen Fragen, lässt sich bis hierhin schließen, dass die US-amerikanischen Sitcoms tatsächlich beim deutschen Publikum als attraktiver eingestuft werden.

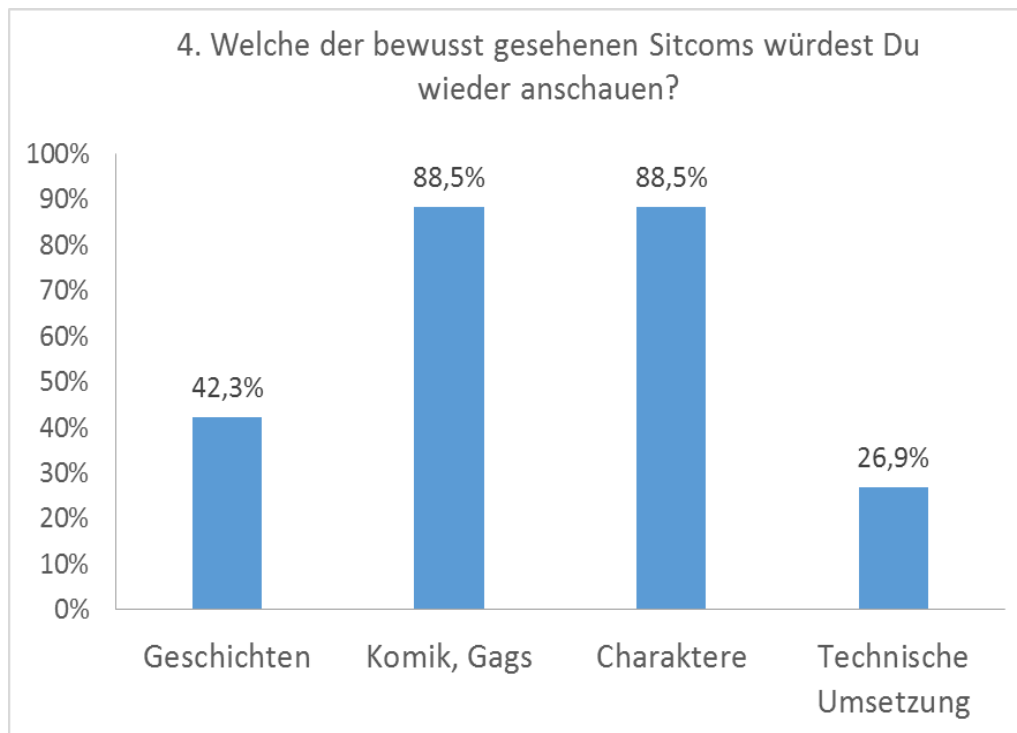


Abbildung 188: Frage 4 der Umfrage

Um sicher zu gehen, dass es dem Publikum wirklich hauptsächlich um den Inhalt geht, wurde eine Frage ergänzt, die auf die geschätzten Charakteristika einer Sitcom hindeutet. Das Publikum wurde gebeten eigene Eigenschaften zu nennen, die eine Sitcom derer Meinung nach attraktiv werden lässt. Überwiegend traten die Begriffe „Humor“, „witzig“, und „Komik/Gags“ auf. Dicht gefolgt von „gegensätzlichen Charakteren“ und „Menschen mit Charakter“. Dies belegt die vorangestellte Frage mit den vorgegebenen Antwortmöglichkeiten.

Die Schlussfrage wurde direkt formuliert, mit der Möglichkeit eine Antwort zu wählen. Welches Land produziert die attraktiveren Sitcoms? Das Endergebnis war eindeutig zu Gunsten der US-Amerikaner. 89,3% der Befragten entschieden sich für die internationale Sitcom und nur 10,3% für das einheimische Comedyformat.

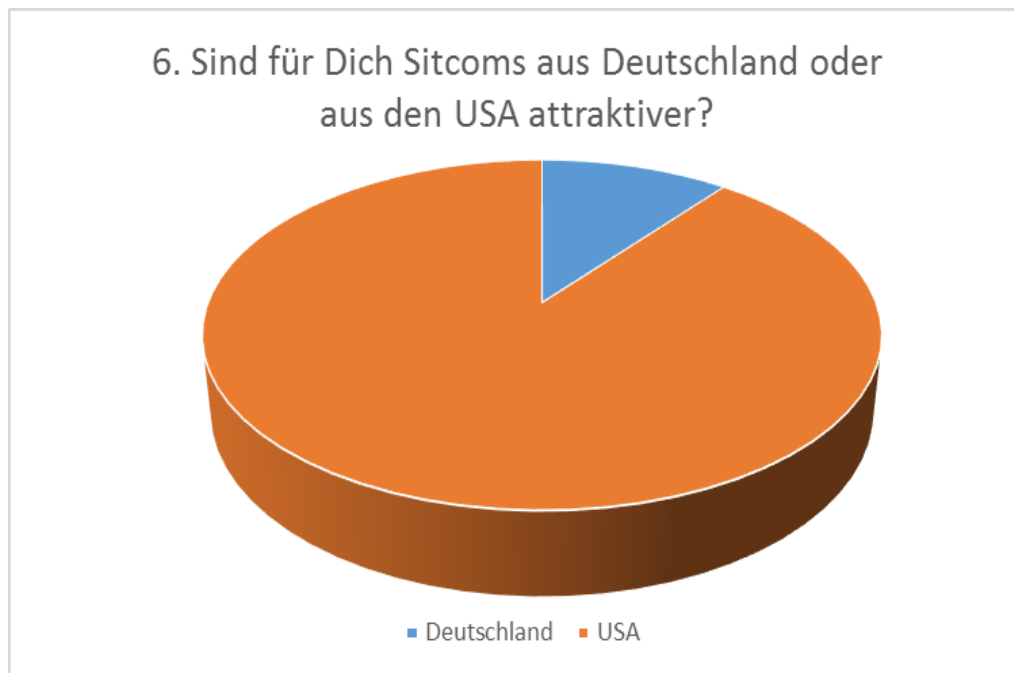


Abbildung 199: Finalfrage der Umfrage

Aus diesen Ergebnissen lässt sich folgendes Fazit ziehen:

10 Fazit

Anhand dieser Umfrageergebnisse lässt sich nun mit Sicherheit feststellen, dass deutsche Produktionen hier zu Lande nur im geringen Maße auf Zustimmung sprechen, zumindest in Betrachtung der Punkte Content und Technik, die in dieser Arbeit untersucht wurden. Sicherlich gibt es noch weitere Diskussionsrunden zu erschließen um die Wichtigkeit und den Stellenwert deutscher Comedy-Produktionen zu rechtfertigen. Beispielsweise der Kulturerhalt oder die Entwicklung der deutschen Fernsehlandschaft mit eigenen Produktionen. Jedoch wäre dies ein Thema, das separat behandelt werden muss. Der Aufschwung in den 90ern und der Versuch eigene Adaptionen des Fernsehformates Sitcom auf die einheimischen Bildschirme zu bekommen, ist längerfristig gescheitert. Es gibt immer wieder Versuche, ein neues Format zu entwickeln, jedoch werden diese oft nach einer Staffel abgebrochen und eingestellt, da der US-amerikanische Markt zu viele attraktivere Serien produziert, die hierzulande eingekauft und geschätzt werden. Aus der Arbeit geht auch hervor, dass der Unterhaltungswert der US-amerikanischen Sitcoms besser beim Publikum angenommen wird, so dass sogar Wiederholungen erneut eingeschaltet werden.

Die These dieser Arbeit, dass deutsche Sitcoms im eigenen Land unbeliebter und unattraktiver als US-amerikanische seien, ist somit belegt worden.

Literaturverzeichnis

Publikationen

- Bärmann**, Christian: Television Situation Comedy in the U.S. and the U.K. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Hannover (1993)
- Bordwell**, David: Film Art. An Introduction. Mcgraw-Hill Publ.Comp.; 10. Auflage. (2012)
- Brauerhoch**, Annette: What's the Difference? Westdeutscher Verlag (1995)
- Brownfield**, Paul: Is a Sitcom a Hit Just the Network Says So? Los Angeles Times (2002)
- Eisenstein**, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Reclam Verlag; 5. Auflage, durchges. u. erw. Aufl. (1999)
- Evans**, Jeff: The Guinness Television Encyclopedia. Guinness World Records Limited (1995)
- Franken**, J.: Humor im deutschen Fernsehen am Beispiel Sitcom. Wir Deutschen können das nicht. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Hochschule der Künste Berlin (1997)
- Freud**, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Fischer Taschenbuch Verlag (2009)
- Gerdes**, Julia/**Koebner**, Thomas: Einstellungsgrößen. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclam Verlag; 3. Auflage, aktual. und erw. Auflage (2011)
- Hickethier**, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft; Faulstich Verlag (1991)
- Hickethier**, Knut: Film und Fernsehanalyse. Metzler, J B; 5. Auflage, aktual. und erw. Auflage (2012)
- Beiträge zur Kulturwissenschaft; Faulstich Verlag (1991)
- Hickethier**, Knut: Serie. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclam Verlag; 3. Auflage, aktual. und erw. Auflage (2011)
- Holzer**, Daniela: Die deutsche Sitcom. Bastei Verlag (1999)
- Hülbusch**, Nicolas: Kuleschow-Effekt. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclam Verlag; 3. Auflage, aktual. und erw. Auflage (2011)
- Klosa**, Oliver: Sitcoms in Deutschland und den USA. Akademiker Verlag (2012)
- Kühnel**, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films. Universi - Universitätsverlag Siegen; Auflage: 3. Aufl. (2008)
- Mast**, Gerald: The Comic Mind. University Of Chicago Press (1979)
- Mills**, Brett: Television Sitcom. British Film Inst India (2005)
- Mitz**, Rick: The great TV sitcom book. Perigee Trade (1983)
- Mikos**, Lothar: Es wird Dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer. MAKs (1994)

Schleicher, Harald: Montage. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclam Verlag; 3. Auflage, aktual. und erw. Auflage (2011)

Marhenke, Dietmar: Britischer Humor im interkulturellen Kontext. Online im Internet: <http://d-nb.info/969716451/34>

Monaco, James: Film verstehen. Rowohlt Taschenbuch Verlag (2006)

Wolff, Jürgen: Sitcom. Ein Handbuch für Autoren. Emons Verlag (1997)

Abbildungen

Abbildung 1: Titelbild von „The King of Queens“ entnommen von:

<http://www.gbheld.com/upload/97a94f79.jpg>

Abbildung 2: Titelbild von „Hausmeister Krause“ entnommen von:

http://is4.myvideo.de/de/bilder/channels/8cb/9321917098_1313574734.jpg

Abbildung 3: Titelbild von „Scrubs“ entnommen von:

http://www.gadgetreview.com/wp-content/uploads/2012/12/Scrubs-scrubs-556592_1280_1024.jpg

Abbildung 4: Titelbild von „Türkisch für Anfänger“ entnommen von:

http://4.bp.blogspot.com/-pn07DSkRqS0/TwDdcF_3YcI/AAAAAAAAAMg/T9R-5ivlhoQ/s1600/tuerkisch-fuer-anfaenger-vol-2.jpg

Abbildung 5: Standbild aus „Türkisch für Anfänger“, DVD, Staffel 1, Episode 1, Universum Film GmbH (2009)

Abbildung 6: Standbild aus „King of Queens“, DVD, Staffel 4, Episode 3, Koch Media GmbH – DVD (2010)

Abbildung 7: Standbild aus „Hausmeister Krause“, DVD, Staffel 2, Episode 5, Highlight (2005)

Abbildung 8: Standbild aus „Scrubs“, DVD, Staffel 4, Episode 8, Touchstone (2013)

Abbildung 9: Standbild aus „Türkisch für Anfänger“, DVD, Staffel 1, Episode 8, Universum Film GmbH (2009)

Abbildung 10: Standbild aus „Scrubs“, DVD, Staffel 5, Episode 8, Touchstone (2013)

Abbildung 11: Standbild aus „King of Queens“, DVD, Staffel 3, Episode 4, Koch Media GmbH – DVD (2010)

Abbildung 12: Standbild aus „2001 - Odyssee ins Weltall“ entnommen aus:

<http://www.youtube.com/watch?v=ml3s5fA7Zhk>

Abbildung 13: Standbild aus „2001 - Odyssee ins Weltall“ entnommen aus:

<http://www.youtube.com/watch?v=ml3s5fA7Zhk>

Abbildung 14: Kuleschow Effekt entnommen aus: <http://www.deconarch.com/wp-content/uploads/2008/02/kuleshov.png>

Abbildung 15: Umfrage erstellt bei:

https://www.umfrageonline.com/?url=survey_det&uid=181524

Abbildung 16: Umfrage erstellt bei:

https://www.umfrageonline.com/?url=survey_det&uid=181524

Abbildung 17: Umfrage erstellt bei:

https://www.umfrageonline.com/?url=survey_det&uid=181524

Abbildung 18: Umfrage erstellt bei:

https://www.umfrageonline.com/?url=survey_det&uid=181524

Abbildung 19: Umfrage erstellt bei:

https://www.umfrageonline.com/?url=survey_det&uid=181524

Anlage

Vergleich von deutschen und amerikanischen Sitcoms

Seite 1

Hallo liebe Teilnehmer und Teilnehmerinnen,

im Rahmen meines Studiums an der Hochschule Mittweida mit dem Studiengang Film und Fernsehen in der Fachrichtung Regie möchte ich gerne eine Umfrage zu dem Thema "Vergleich von deutschen und amerikanischen Sitcoms" für meine Bachelorarbeit durchführen.

Die Beantwortung der Umfrage dauert maximal 5 Minuten.
Die Daten werden nicht weitergegeben und anonym bearbeitet.

Ich würde mich über die Teilnahme sehr freuen.

Mit besten Grüßen
Max Leist

Seite 2

Von welchen der folgenden Sitcoms hast Du schon mal gehört? *

(mehrere Antworten möglich)

- ☐ - King of Queens
- ☐ - Hausmeister Krause
- ☐ - Scrubs
- ☐ - Türkisch für Anfänger

Welche dieser Sitcoms hast Du schon mal bewusst gesehen? *

(mehrere Antworten möglich)

- ☐ - Hausmeister Krause
- ☐ - King of Queens
- ☐ - Türkisch für Anfänger
- ☐ - Scrubs

Welche der bewusst gesehenen Sitcoms würdest Du wieder anschauen? *

(mehrere Antworten möglich)

- ☐ - Scrubs
- ☐ - King of Queens
- ☐ - Hausmeister Krause
- ☐ - Türkisch für Anfänger

Was hat Dir besonders gefallen an der gesehenen Sitcom? *

(mehrere Antworten möglich)

- ☐ - Geschichten
- ☐ - Komik, Gags
- ☐ - Charaktere
- ☐ - Allgemeine Umsetzung (Szenenbild, Effekte, Kostüme, Kameraführung, etc.)

Was macht für Dich eine Sitcom aus? *

(zwei Begriffe maximal)

Sind für Dich Sitcoms aus Deutschland oder aus den USA attraktiver? *

(nur eine Antwort möglich)

☒ - Deutschland

☐ - USA

» Umleitung auf Schlussseite von Umfrage Online

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 01.05.2014

Maximilian Leist